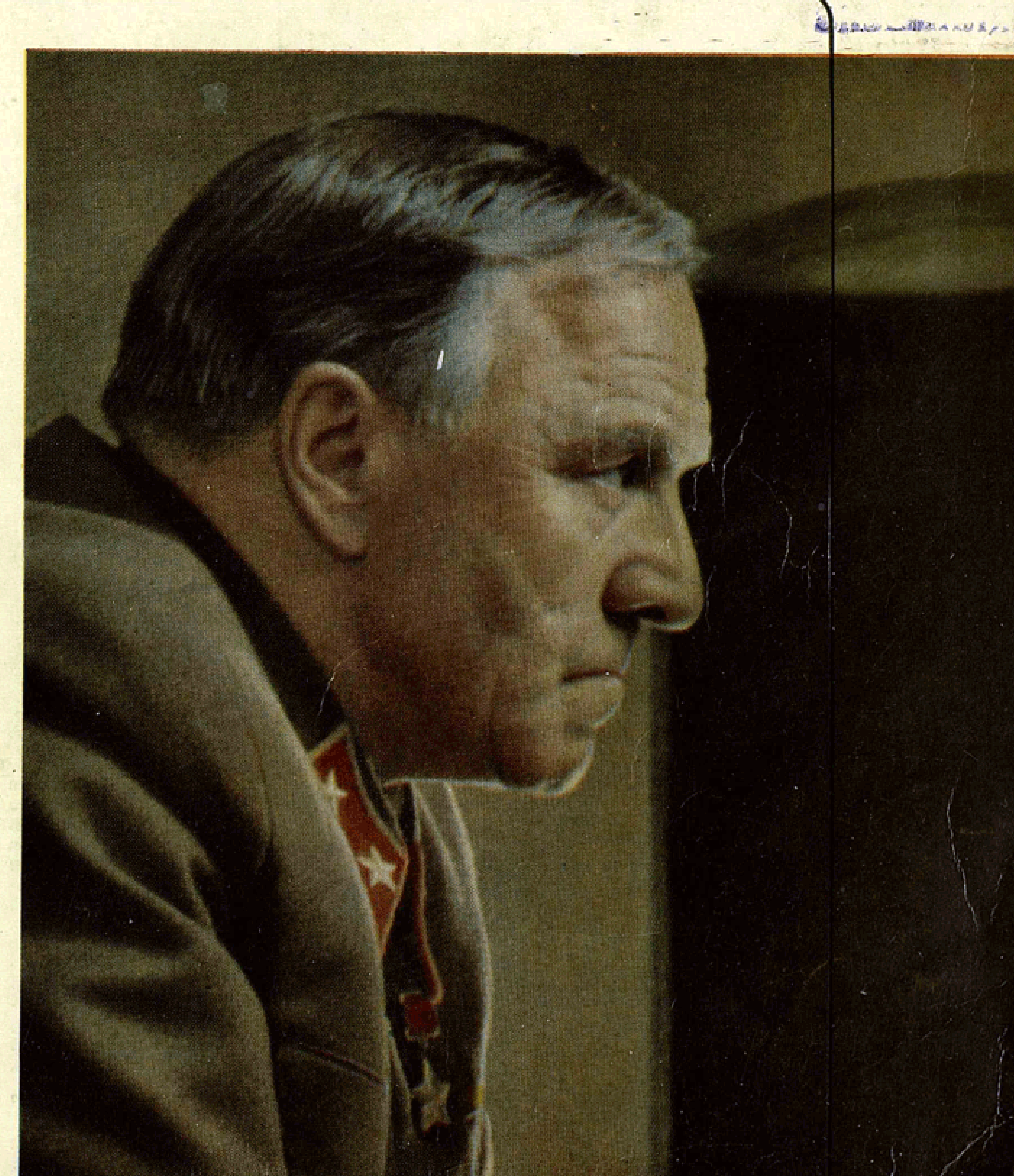
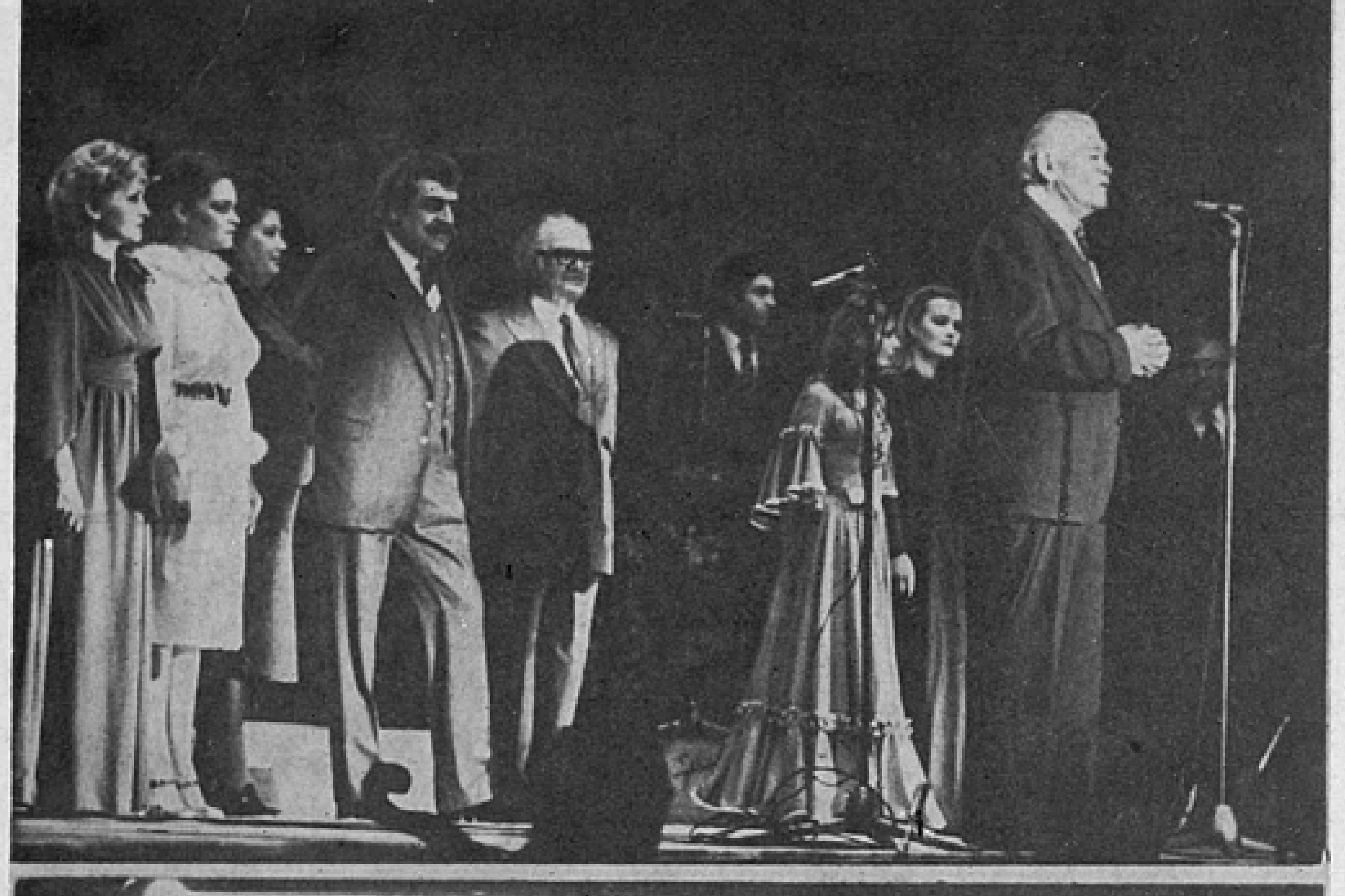
ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

1 85











С 20 по 23 сентября 1984 года в Волгограде проходил кинофестиваль «Великий подвиг во имя мира», посвященный 40-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов. В дни работы фестиваля ведущие мастера советского экрана встретились со зрителями, посетили памятные места, связанные с историей Сталинградской битвы.

Фото Ю. Федорова



Здесь и на 1-й стороне обложки:

Михаил Ульянов в фильме «Битва за Москву» (режиссер Юрий Озеров; киностудии «Мосфильм» (СССР) и «Баррандов» (ЧССР), при участии студии ДЕФА (ГДР)

Здесь (слева) и на 4-й стороне обложки:

Катрин Денев в фильме «Африканец» режиссера Филиппа де Брока (Франция)



CINEMA ART

In the number: Article "Cinema And Literature — Fresh Advances" about Jubilee Plenary session of Board of Soviet Writers' Union (p. 4). Masters of different generations about war' theme in Soviet cinema (p. 10). Article about BAM' film chronicle (p. 35). Reviews of the films "Marshal Zhukov. The Pages of Biography" (p. 10), "Cage For Canaries" (p. 73), "Case On Slander", "False Witness" (p. 78), "Tale About Tsar Saltan" (p. 82). Article about TV-variant of the film "The Red Bells" (p. 54). Article on science fiction films (p. 61). Talk about young film actors (p. 86). Notes about Russian character in Soviet cinema (p. 102). Notes on new books (p. 122). Article on film programme of Karlovy Vary XXIII Film Festival (p. 129). Essay on work of American film director Sidney Lumet (p. 142). Reviews of the film "Liten Ida" (Sweden, Norway; p. 147). Cinerama (p. 150). Script by Marina Sheptunova "Bay Of Happiness" (p. 155).

Оформление
Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А.,
Элькина Г. Г.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

Адрес редакции:
125319 Москва, А—319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.

Сдано в набор 19.11.84.
Подп. к печати 19.12.84
А-03067
формат бумаги $70\times90^{1}/_{16}$.
усл. печ. л. 14, 18.
печ. л. 12, 12.
уч.-изд. л. 16,4
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 2916

Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

Кинематограф и литература: новые рубежи

Одним из самых ярких и знаменательных событий, продолжающих играть первостепенную роль в политической и культурной жизни страны, оказывать всестороннее влияние на дальнейшее развитие советской литературы и искусства на современном этапе, стал проходивший 25 сентября 1984 года в Москве юбилейный пленум правления Союза писателей СССР, на котором выступил с речью Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Константин Устинович Черненко. В этот день в Большом Кремлевском дворце собрались мастера культуры — посланцы всех наций и народностей СССР, представители творческих союзов и организаций, зарубежные гости, приглашенные на празднование пятидесятилетия Союза советских писателей. И естественно, что на юбилейном пленуме шел заинтересованный, обстоятельный разговор о проблемах художественного творчества вообще, о месте искусства в нашей жизни, о принципах партийности, народности и реализма, о высокой общественной миссии советского художника.

Это событие получило огромный общественный резонанс как у нас в стране, так и за рубежом. Речь К. У. Черненко «Утверждать правду жизни, высокие идеалы социализма» прозвучала как слово партии, обращенное к сердцу каждого художника, каждого деятеля культуры, призванного своим искусством, своим талантом умножать духовные и нравственные богатства народа, повышать его творческий потенциал, активно способствовать дальнейшему всестороннему совершенствованию жизни общества, воспитанию нового, гармонически развитого человека. Этот важнейший партийный документ, проникнутый горячей, подлинно ленинской заботой о советской литературе и искусстве, о повышении их роли в коммунистическом строительстве, является концентрированным обобщением опыта партии и народа, имеет программное значение для советских мастеров культуры. Он насыщен рядом глубоко новаторских идейно-теоретических положений, определяющих политику партии в области художественного творчества на современном этапе.

Выступая на совместном заседании коллегии Госкино СССР и секретариата правления Союза кинематографистов СССР, председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш подчеркнул, что для работников кино речь Константина Устиновича Черненко — программный документ, который должен быть положен в основу всей их деятельности.

Сам характер задач, стоящих перед нашим обществом, открывает поистине бескрайнее поле приложения творческих сил и энергии всех отрядов советской интеллигенции. Огромно влияние, которое интеллигенция оказывает на общественное сознание, на духовную жизнь общества.

Несомненно, в перестройке общественного сознания, в стремлении вывести его на качественно новый уровень, соответствующий требованиям времени, характеру и существу новых задач, огромная роль принадлежит и кинематографу, выступающему в едином творческом союзе с нашей литературой, с другими видами искусств. Ибо сегодня плодотворное и поступательное развитие киноискусства, синтезирующего в себе достижения других видов художественного творчества, невозможно без взаимообогащения и мощного взаимодействия с передовой нашей многонациональной литературой, рожденной Великим Октябрем, литературой, в которой нашли яркое отражение революционные преобразования XX столетия, жизнь народа, партии и страны, со страниц которой в полный рост встают величественные фигуры Ленина и его соратников, героев гражданской войны и первых пятилеток, бессмертных воинов Великой Отечественной, сегодняшних тружеников.

Советский кинематограф всегда развивался в тесном содружестве с литературой, в центре которой стоял человек труда и человек в труде, пытливый, ищущий, деятельный, активный строитель социализма, наш современник во всей сложности его внутреннего мира, нравственных исканий, в его радостях и тревогах, в его стремлении к правде и справедливости.

Вспомним, что первые шаги советской кинематографии были связаны с обращением к высокой литературе, к произведениям Пушкина, Гоголя, Тургенева, Л. Толстого, Чехова. К 50-летию со дня смерти Герцена вышла экранизация его знаменитой повести «Сорока-воровка». Приветствуя экранизацию повести Л. Толстого «Поликушка», Луначарский назвал принцип инсценировки, примененный в этом фильме, крупным шагом в сторону передачи художественных и психологических достоинств литературного произведения. Вспомним, что в тяжелейших условиях снимались первые фильмы по повести Горького «Мать» и по его рассказу «Трое». В качестве сценариста и режиссера пробует свои силы в кино поэт революции Владимир Маяковский.

Уже в те годы кинематограф, выдвигая авторов из своей среды или приобщая к сотворчеству писателей, начинал создавать и собственную сценарную литературу. Рождалась, можно сказать, оригинальная, не имевшая до этого аналога ветвь большой литературы — кинодраматургия, активно отвечающая потребностям и задачам времени, учитывающая специфику складывающегося киноязыка, особенности молодого искусства. Как о крупных и самобытных литературных дарованиях можно говорить о режиссерах — основоположниках нашего кино — С. Эйзенштейне, А. Довженко, С. и Г. Васильевых. Активно работает вместе с молодым сценаристом Н. Зархи над новой экранизацией горьковской повести «Мать» Вс. Пудовкин. В содружестве со сценаристами трудится Я. Протазанов, обратившийся к советским писателям — А. Толстому («Аэлита») и Б. Лавреневу («Сорок первый»).

С появлением звукового кино еще более укрепились связи искусства экрана с литературой.

Знаменательным событием, открывшим новые перспективы, выведшим киноискусство на новые рубежи, был Первый Всесоюзный съезд

советских писателей, проходивший под председательством А. М. Горького в обстановке воодушевления, подъема и консолидации всех творческих сил страны. Писательский форум сыграл принципиальную роль в определении путей дальнейшего культурного строительства, места и роли художественной интеллигенции Страны Советов в жизни общества, в разработке и утверждении в искусстве метода социалистического реализма, основанного прежде всего на глубокой партийности и народности, на правдивом изображении действительности в ее революционном развитии. Главным итогом съезда стала, говоря словами Горького, полная победа большевизма в сфере художественного творчества. Созданный на съезде Союз писателей СССР стал образцом для рождения других союзов и обществ, служивших консолидации и объединению мастеров искусств — кинематографистов, композиторов, художников, архитекторов, деятелей театра и журналистики.

Известно, что в апреле 1935 года по инициативе ЦК партии было проведено совещание писателей с кинорежиссерами, выступая на котором А. М. Горький говорил о необходимости более тесного сотворчества литераторов и кинематографистов, «о том, как сделать так, чтобы это слилось в нечто единое целое и дало бы наибольший эффект...» В то же время Горький выдвинул мысль о необходимости проведения писательского конкурса для создания крупных произведений, посвященных жизни и деятельности Владимира Ильича Ленина. Тем самым фактически закладывались основы нашей художественной Кинолениниаи.

Все это не могло не отразиться на новом качественном повороте в жизни киноискусства. В кино пришли ряд крупных, талантливых писателей, значительно обогативших его творческую палитру. В плодотворном содружестве с писателями было создано немало ярких кинокартин, ставших нашей кинематографической классикой. Вспомним хотя бы «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского и Е. Дзигана, «Петра I» А. Толстого и В. Петрова, «Богдана Хмельницкого» А. Корнейчука и И. Савченко, «Александра Невского» П. Павленко и С. Эйзенштейна, «Человека с ружьем» Н. Погодина и С. Юткевича, «Тринадцать» И. Прута и М. Ромма, «Депутата Балтики» Л. Рахманова, Д. Дэля, А. Зархи и И. Хейфица, «Белеет парус одинокий» В. Катаева и В. Легошина. Активно сотрудничали в кинематографе, работая над современной темой, А. Гайдар, Ю. Герман, В. Гусев, И. Ильф и Е. Петров, П. Нилин. Своеобразным кинороманом о человеке и революции стала трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга. Новаторскую дилогию «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» создали в жанре драматической хроники А. Каплер и М. Ромм. Событием стало и появление горьковской трилогии М. Донского и многих других фильмов.

Горьковские традиции, традиции Шолохова, Фадеева... Они и сегодня плодотворно живут и развиваются в нашем кинематографе, соединяя могучую силу киноискусства со звучащим с экрана ярким и полновесным словом литературы. Постоянную приверженность к жанру кинороманa демонстрирует один из крупнейших наших кинорежиссеров (он же — автор сценариев) С. Герасимов — «Молодая гвар-

дия» по Фадееву, «Тихий Дон» по Шолохову, «Журналист», «У озера», «Любить человека», «Лев Толстой». С высокой литературой связал свою творческую жизнь С. Бондарчук, начавший режиссерский путь с экранизации шолоховского рассказа «Судьба человека», снявший затем эпопею Льва Толстого «Война и мир», роман Шолохова «Они сражались за Родину», чеховскую «Степь», дилогию «Красные колокола» (по произведениям Джона Рида) и приступивший сейчас к сложнейшей экранизации пушкинской трагедии «Борис Годунов».

Вспомним, какой значительный вклад внесли писатели Б. Васильев и Г. Троепольский в фильмы С. Ростоцкого, Е. Габрилович в картины Ю. Райзмана, Ю. Бондарев в эпопею Ю. Озерова и ленту А. Алова и В. Наумова. Таких примеров можно привести немало.

Кинематограф и сегодня развивается в мощном взаимодействии с литературой. Поистине необозримое поле творчества открывает перед киноискусством наша сегодняшняя литература, многие явления которой буквально на наших глазах становятся советской и мировой классикой. Среди них произведения Ч. Айтматова, Г. Маркова, В. Быкова, А. Иванова, Ю. Бондарева, А. Чаковского и многих, многих других. Чутко вглядываться в новые ростки на нашей литературной ниве, обогащать наше киноискусство, привлекая к созданию высокохудожественных и социально значимых фильмов свежие силы, наших талантливых писателей, как маститых, так и молодых, делать их активными участниками кинопроцесса — долг советских кинематографистов.

Тут важно помнить, как говорилось с высокой трибуны юбилейного пленума правления Союза писателей СССР, что «самый точный критерий успехов литературы и искусства в целом — та реальная степень воздействия, которое они оказывают на формирование идейно-нравственного облика народа. В этом смысле советская литература действительно не знает себе равных. Она воплощает в себе духовное богатство новой, социалистической цивилизации. Вот почему партия, народ с таким уважением относятся к благородному труду писателей, всех мастеров искусств».

Сегодня наше кино, опираясь на опыт и богатейшие традиции, созданные поколениями выдающихся мастеров искусства, постоянно умножая свои возможности за счет привлечения новых, свежих сил писателей, журналистов, публицистов-международников, композиторов и художников, призвано использовать то великое право, которое дал ему социализм. Право непосредственно участвовать в строительстве новой жизни, смелее вторгаться в нее, быть строгим судьей всего косного, отжившего, утверждать своим искусством подлинный гуманизм, высокие идеалы и преимущества социализма. Киноискусство должно активнее и целенаправленнее способствовать развитию творческих сил народа, повышению его созидательного, духовного потенциала. Оно должно неустанно пропагандировать с экрана творческий характер труда и жизни советского человека, помогать ему всегда и во всем занимать активную позицию стойкого борца за наше общее дело. Как говорил К. У. Черненко, оно должно помогать людям взвешенно, реалистически оценивать особенности и противоречия переживаемого

нами периода исторического развития, «не допуская ни умаления наших великих, бесспорных достижений, ни лакировки действительности, ни драматизации недостатков».

Здесь — на главном современном направлении нашего искусства и литературы — поистине безграничны возможности творческого поиска кинематографистов. Только важно, чтобы метод познания, постижения жизни, художественного ее отображения на экране опирался на основополагающие принципы партийности, народности и реализма, чтобы художник сполна владел теми преимуществами, которые дает ему поистине новаторский метод социалистического реализма. Ибо проблемы художественного творчества вне политики не существуют.

Это важнейшее положение вновь с особой остротой и силой прозвучало в речи К. У. Черненко на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР, мобилизуя советских художников на решение новых творческих и актуальных социально-политических задач, поставленных перед нашим искусством временем, эпохой. Показ на экране преимуществ советского образа жизни, привлекательных героев наших дней, способных окрылить сердца миллионов зрителей жаждой творческого труда, созидания на благо Родины, жаждой духовного и нравственного самосовершенствования, — это и актуальная художественная, и огромная морально-политическая задача, имеющая поистине историческое значение.

Безусловно, ее решение требует единения всех творческих сил на главных направлениях. Очень важно, чтобы наше киноискусство шире и активнее использовало накопленный опыт литературы, больше привлекало талантливых писателей, включало их в кинематографическую работу, которая, как и литература, является важнейшей частью общепартийного, общенародного дела.

Партия нацеливает нас сегодня на то, чтобы, как подчеркивал в своей речи К. У. Черненко, «привести все стороны жизни советского общества в соответствие с самыми высокими, самыми требовательными и, конечно, научно обоснованными представлениями о социализме». Ясно, что это требует не только энергичных организаторских усилий, но и настойчивой работы по повышению сознательности масс, по определенной, если хотите, переориентации общественного сознания, чтобы оно быстрее усваивало новые идеи, выдвигаемые партией, решительнее избавлялось от устаревших, отсталых взглядов. В этой важнейшей идейно-политической работе партия рассчитывает на активную помощь интеллигенции. И этот партийный призыв находит самый горячий отклик в сердцах советских художников, всех деятелей литературы и искусства. Для мастеров экрана и мастеров слова нет более высокого долга, нежели делом, своими фильмами и книгами ответить на ленинскую заботу партии о дальнейшем совершенствовании жизни народа, общества, активно включиться в сложную, трудоемкую, но поистине благородную и созидательную работу.

Сегодня наше киноискусство, вдохновленное словом партии, выходит на новые рубежи творческого поиска. Теснее и крепче становятся его связи с жизнью, с конкретными социально-политическими и нравственными проблемами развития общества. В обстановке объяв-

ленного империализмом «крестового похода» против коммунизма более активную и наступательную позицию занимает оно в идеологической борьбе, разоблачая происки империалистов, вдохновителей новой мировой войны. Об этом свидетельствует ряд политически актуальных публицистических, художественных и документальных фильмов последнего времени, над созданием которых рука об руку с кинематографистами работали писатели, журналисты-международники, публицисты. Готовится к выходу на экран масштабная политическая картина Е. Матвеева «Победа» по роману А. Чаковского. К осуществлению грандиозного замысла политического, публицистического сериала «XX век» приступает с большим авторским коллективом Л. Кулиджанов. Идут съемки фильмов на актуальные международные темы на киностудиях Москвы, Ленинграда, ряда республик. Ведется неустанная работа по созданию картин на военно-патриотическую тему. К примеру, готовится большая программа картин, посвященных 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне. В центре ее — новая эпическая дилогия Ю. Озерова «Битва за Москву».

Но это только начало большой работы нашего кинематографа, работы, требующей огромных усилий, организационной перестройки, более смелого внедрения новых форм творческого труда, направленного на всемерное и всестороннее развитие и повышение идейно-художественного качества каждого фильма, совершенствование всех звеньев кинопроизводства. В круг актуальных, не терпящих отлагательства проблем нашего кинематографа входят и дальнейшее совершенствование, качественное улучшение перспективного планирования на главных направлениях киноискусства, планомерное, целеустремленное создание фильмов на исторические темы, являющихся важнейшим инструментом воспитания гражданственности, патриотизма и интернационализма; осуществление продуманной программы картин, связанных со школьной реформой, с профессиональной ориентацией подростков и юношества, с идейно-нравственным развитием подрастающего поколения, с воспитанием культуры чувств, имеющей не меньшее общественное значение, чем обучение наукам.

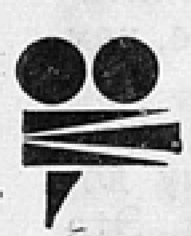
Это поистине огромная и захватывающая работа, требующая самоотверженной и вдохновенной отдачи от каждого и всех, кому доверено сегодня великое право называться советским художником. Эта работа предполагает творческую активность, дух высокой партийности в художественной среде, атмосферу взыскательности и требовательности художников друг к другу, помощь талантливой молодежи, способствующую быстрейшему вступлению ее в большое искусство.

Деятели советской литературы и искусства видят свое высокое призвание в том, чтобы создавать яркие и высокохудожественные произведения, обогащающие духовный потенциал народа, культуру общества зрелого социализма. В этом есть выражение торжества горьковской традиции активного участия интеллигенции в социалистическом строительстве. В этом и выражение ее признательности партии за ленинскую заботу, за щедрую помощь и постоянное внимание, за доверие, которое воодушевляет и помогает в творческих поисках во имя Родины, на благо народа.

Перекличка поколений

Мастера экрана — о военной теме в кино





к сорокалетию Великой Победы



«Победа в Великой Отечественной войне, — говорится в постановлении ЦК КПСС, посвященном 40-летию Победы, — была одержана советским народом во имя мира и жизни на земле. Своим избавлением от угрозы фашистского порабощения, своей свободой человечество в огромной мере обязано первому в мире социалистическому государству, его Победе над врагом».

Вот почему та война — навсегда, навечно в памяти нашего народа. В памяти генетической, переходящей от поколения к поколению, от дедов и отцов к сыновьям, внукам и правнукам. Искусство же — из главных носителей и хранителей этой генетической, этой исторической памяти. Естественно, что тема Великой Отечественной войны, тема Великой Победы, вырванной у врага-античеловека ценою 20 миллионов жизней советских людей, — тема для нашего кино кровная, неизбывная, неувядающая.

Сколько сделано о той войне фильмов — от первых оперативных боевых киносборников, от ставших классикой лент, явленных миру в разгар битвы и пылающих ее обнаженными страстями, ее горем и ее героикой, до замечательных картин последнего времени! Казалось бы, нет такого слагаемого беспримерной битвы, которое оста-

лось бы за «рамками кадра». Однако видишь: каждая свежая лента привносит в многогранный образ Великой Отечественной нечто такое, чего еще в искусстве не было. И ты понимаешь: образ этот неисчерпаем...

С последнего, 1418 дня войны прошло, пробежало, пронеслось над Землею 40 лет. Как же сегодня исследует войну экран! Как будет ее отображать и осмысливать завтра! На какую глубину событий и характеров людских проникнет! Какие взаимосвязи войны с эпохой предвоенной и эпохой послевоенной обнажит! Вообще — какие неповторимые черты в кинопортрет Великой Отечественной внесут кинематографисты тех генераций, что пришли в жизнь годы и годы спустя после Победы!

Эти стратегические проблемы — в фокусе размышлений, которыми делятся ниже мастера-кинематографисты разных поколений, на чьем счету — личный вклад в художественное освоение всенародного подвига войны с нацизмом. Это вместе с тем и разговор о проблемах художественного творчества, о месте искусства в нашей жизни. В речи на юбилейном пленуме, отмечавшем 50-летие I съезда Союза писателей СССР, товарищ К. У. Черненко особо подчеркнул, что литература и искусство ничем не заменимы в воспитании общественных нравов и чувств людей, в способности воздействовать и на ум, и на сердце. К этой благой цели и устремлены мысли участников нашей переклички.

Не молчали музы

Наталья Ужвий

Сороковой год Великой Победы... Где найти слова, чтобы выразить благодарность тем, кто подарил нам это бесценное, ни с чем не сравнимое счастье — сорок лет без войны, сорок лет мира? Как об испытанном в горькое военное лихолетье твоей страной, тобой самой рассказать с такой силой чувства, чтоб и сегодня все — пережившие и не пережившие — явственно ощутили ту неутихающую боль, ту неиссякаемую мощь? Боль и мощь миллионов людей, чья молодость, чья жизнь проходили через войну, нередко войною и обрывались. А ведь так хочется, так нужно это незабываемое перенести из памяти старших в память нынешних, в память будущих поколений...

...Лето 1941-го. Оно чудесно начиналось для нас, франко́вцев. Наш театр приехал из Киева на гастроли в Москву. Первые спектакли прошли успешно. Мы втягивались постепенно в особенную атмосферу столицы, в ее общественную и, конечно же, театральную жизнь. 22 июня утром была я во МХАТе, на спектакле «Синяя птица» — пленительном, сказочно светлом представлении. Вдруг в антракте, среди праздничной театральной суеты почувствовалось какое-то особое волнение. Очень скоро мы узнали его страшную причину: война! Меня охватила

дрожь. Ведь я мгновенно вспомнила: сын! Перед гастролями я увезла его к своей маме, на Волынь, почти к самой границе. Мучительно было понимать это, но уже в самые первые часы, самые первые дни войны становилось ясно, что спасти своих близких, оставшихся в тех местах, надежды практически нет.

Хочу и не знаю, как передать ощущение той поры. И сейчас все трепещет во мне при одном воспоминании, сердце сжимается, слезы застилают глаза... Нужно быть великим, гениальным художником, поэтом, чтобы передать все это в полной мере. События на фронте развивались молниеносно — и повсюду шла мобилизация. Что стояло за этим словом? Одно, единое: каждая мать провожала на смертный бой своего сына — молодого, порою совсем юного, только-только окончившего школу, каждая семья отдавала Отчизне солдата, воина. Близкие, родные люди уходили от нас в расцвете лет, быть может, навсегда.

Души болели, изнывали от горя, от предчувствия новых неизмеримых страданий. Ненависть к врагу бушевала в сердцах. Воистину общим стало понимание того, что такое Родина, родная земля, отчий дом. И сама я с неизъяснимой силой ощутила, что такое моя Украина, мой Киев, мои родные, к которым уже нельзя возвратиться...

И еще одна мысль терзала: что же мы, актеры? Зачем мы сейчас со своим мирным делом, со своим служением искусству? Ведь наступало время ратных трудов, и служить надо было только фронту, только борьбе с врагом, только для военных побед. Но очень скоро сама жизнь ответила на эти главные вопросы, перестраиваясь и перестраивая всех нас с мирного на военный ход и лад.

Для нашей партии, нашего правительства не было вопроса, нужны ли советская культура, советское искусство в такое грозное для страны время? Нужны! Задача состояла в том, чтобы сберечь, сохранить, дать им возможность по-своему служить Отечеству в новых условиях. В частности, наш Украинский драматический театр имени Ивана Франко был эвакуирован в Тамбов. Нас тепло встретили в этом российском городе. Тамбовские актеры поделились с нами своей сценой. Так и играли наши труппы, сменяя одна другую каждые две недели. Свободное от спектаклей время мы отдавали тому, чтобы создавать концертные бригады для выездных выступлений.

Правда, декорации наши сгорели еще в Москве, во время бомбежек. Зато костюмы сохранились — и это очень помогло в нашей дальнейшей работе. Что мы делали? Организовали ансамбль, в котором пели наши актрисы. Ведь украинский актерский коллектив, как сам украинский язык, немыслим без песенного творчества. Многие из нас читали стихи. И сама я вспомнила, выучила и прочла тогда немало стихов. Вдохновенные строки Максима Рыльского, Веры Инбер, других поэтов были полны патриотизма, душевной, гражданской страсти, звали на бой с врагом. Быстро складывался военный репертуар концертных бригад франковцев...

...Никогда не забуду нашу первую встречу с ранеными. Любые, самые старательные описания блекнут перед этой картиной, до мельчайших деталей сбереженной памятью сердца. Хотелось каждому из этих людей поклониться в ноги за то, что он уже защищал, защитил нас, что пролил свою молодую кровь за наше спасение, за всю нашу Родину. И эти-то страдающие люди дали нам, актерам, почувствовать, как мы нужны фронту. Наши души, наши сердца были переполнены той же силой духа, что и души, сердца всех советских солдат. И наше искусство поведало им об этом, выразило нашу еди-

ную, общую любовь к родной земле, ненависть к врагу, веру в победу.

С каким глубоким пониманием смотрели мы друг на друга! Как огромна была наша взаимная благодарность! Сколько было искренности в каждом движении! Можно ли забыть, как во время наших выступлений те, кто остался без руки, искали, брали руку своего, тоже однорукого, товарища, чтобы этими сохранившимися — двумя на двоих — руками аплодировать нам. А рядом — люди с забинтованными головами, с повязками на глазах. И неизвестно было, увидят ли когда-нибудь свет эти глаза, а губы все равно так хорошо улыбались в ответ на нашу песню, наше слово. Вот от кого, вот откуда пришла к нам особая поддержка, особая уверенность в том, что мы, люди искусства, не лишние в этой священной войне. Пусть не с винтовкой, не с гранатой на передовой линии огня, пусть не в прямой схватке с противником на поле боя, но мы тоже по-своему сражались за Родину, работали для народной победы...

Что еще не забыть никогда? Конечно же, то, как продолжалось наше эвакуационное кочевье. Франковцев отправляли все дальше на восток. 26 дней в теплушках везли нас поздней осенью 1941-го из Тамбова в Семипалатинск, в Казахстан. В каждом вагоне — печка-буржуйка, коптилка под потолком, нары в два этажа. Кому посчастливилось, ехали семьями. Вместе стряпали, купали детишек, выхаживали больных, даже праздновали рождение нового человека. Никто никому не мешал. Напротив. Люди сроднились необычайно, привязались друг к другу, на самом деле стали одной семьей. Этот медленный поезд, это походное жилье именно люди, спаянные великим общим горем, великим общим испытанием, превратили щедростью своего душевного тепла в родной дом. Дом — единый и на тот час единственный для всех нас, с которым уже не хотелось расставаться.

То и дело представляли мы себе тот неведомый далекий Семипалатинск. Шутили даже, что вот приедем и разложим там свою собственную палатку — будет Восьмипалатинск. А сами думали-гадали: куда же мы все-таки приедем, к кому, зачем нужны мы вообще со всем нашим печальным скарбом тем далеким людям, обремененным собственными заботами, собственными горестями? Надо прямо сказать, что и вид у нас был не самый лучший, достаточно жалкий был вид, но из душ наших, из сердец никогда не уходил оптимизм.

Наконец — Семипалатинск. Раннее-раннее утро. Мороз 40 градусов. И нам совсем уже не хочется выходить из своих родных обжитых теплушек. Но как же нас встретили на далекой казахской земле! Собственно, почему далекой? Она сразу же стала близкой, родной для нас, украинских актеров. Нас повезли в помещение, где должны были проходить наши спектакли, — в типичный для небольшого провинциального городка кинотеатр. Нас ввели в фойе — и мы замерли от восторга, готовы были зарыдать от благодарности. Для нас, промерзших, неприбранных, воистину странствующих актеров, расставили столы, накрытые по скудости времени не скатертями — белыми простынями, а на них — чудесные алма-атинские яблоки, бутерброды, даже ситро. И милые казахские женщины улыбались нам навстречу, приветствовали нас сердечно. И музыка — в нашу честь играл духовой оркестр. Все наши, в том числе мужчины, не могли удержаться от слез. Я и сейчас, вспоминая, плачу. Только выстрадав подобное, можно представить и понять наше волнение, нашу признательность, наше восхищение.

Мы давно привыкли к словам «дружба народов», часто их произносим и



Наталья Ужвий в фильме Марка Донского «РАДУГА»

пишем. Но все ли и всегда задумываемся над их высочайшим реальным смыслом? А ведь для нас, прошедших через ту страшную войну, — это до каждой буковки пережитое, перечувствованное понятие. Дружба народов — великое достояние и великая сила нашей первой в мире социалистической страны. Мы, граждане этой страны, выжили, выстояли, одолели смертельного врага, потому что одним из самых надежных обеспечений нашей Победы была и оставалась великая дружба советских народов...

...Я так подробно вспоминаю о первых моментах, впечатлениях, событиях войны, поскольку именно тогда испытала чрезвычайно сильные потрясения — из тех, что оставляют неизгладимый след на всю жизнь. Мне кажется, что все происходившее, осознанное, перечувствованное потом как бы наслаивалось на те, первые потрясения. Переполненная именно ими, обретала я с течением времени более глубокое понимание того, что выпало на долю нашего народа в пламенные и горькие годы священной войны. От этого и шла, на это и опиралась при воплощении тех человеческих образов, что довелось создавать в данной связи на сцене и на экране, особенно в военную пору...

...Мы уже обосновались в Семипалатинске, когда приехал туда со съемочной группой большой художник, выдающийся кинорежиссер Игорь Андреевич Савченко. Поселились кинематографисты на кораблике прямо на Иртыше. Для нас, приехавших с Украины, Иртыш стал таким же родным, близким, как чудный наш Днепр. И там, на берегу Иртыша, Савченко отснял свой фильм «Партизаны в степях Украины»

по пьесе нашего знаменитого драматурга Александра Евдокимовича Корнейчука. Я была занята в роли Палашки, жены колхозного, а затем партизанского вожака Саливона Чеснока. Такие мирные, исконно штатские люди становились тоже воинством. То было мое первое соприкосновение с кинематографом военной поры. И я поняла, что все обуревавшие меня чувства — гражданские, человеческие, материнские, женские — я должна выразить в этом образе матери, призывающей своих сынов к защите Родины.

Сегодня мы можем по-разному оценивать этот фильм. Да, перед нами плакат. Но тот период нашей истории — военный, тревожный, жестокий — требовал вот такого прямого, плакатного обращения к народу, в том числе и с экрана. Самые сокровенные и откровенные чувства, мысли выплескивались перед кинокамерой из сердец человеческих, из сердец режиссеров и актеров, чтобы потом во весь голос прозвучать в фильме страстным призывом к спасению родной земли, родного народа. Именно в этом — суть момента, атмосфера времени, знак эпохи. И я счастлива, что мне довелось со своим выстраданным словом обращаться впрямую к солдатам Великой Отечественной. Я говорила с экрана так же взволнованно и открыто, как на митингах и по радио. Всем сердцем я чувствовала биение солдатских сердец. И мне хотелось боевую силу защитников Родины напитать болью и гневом своего собственного сердца, всех материнских сердец. Это был мой посильный вклад в общенародную битву с проклятым фашизмом.

Вторая моя картина военной поры — «Радуга» — поставлена замечательным мастером Марком Семеновичем Донским в Ашхабаде, куда была эвакуирована Киевская киностудия. Об авторе повести «Радуга», по которой создавался фильм, — польской писательнице-коммунистке Ванде Львовне Василевской я много слышала и прежде, но почти не была знакома с ней. Со временем мы стали близкими друзьями на многие-многие годы. «Радугу» я прочитала, как только повесть эта увидела свет. Меня потрясла ее правда, обнаженная до предела.

Никогда не забуду, как была счастлива, когда по совету Василевской и Корнейчука Донской пригласил меня на роль Олены Костюк. Об этой ленте, о нашей работе над ней много написано историками и теоретиками киноискусства. О том же немало рассказано нами — ее непосредственными создателями. Кажется, и добавить уже нечего. Хочу, однако же, подчеркнуть лишь одно. В искусство можно перенести истинную полноту чувств, истинную правду жизни только тогда, когда самого человека искусства — писателя, режиссера, актера — отличает зрелость души. А зрелость души, ее мудрость и чуткость приобретаются в испытаниях на путях собственной судьбы. Только лично прожитое и лично пережитое дают глубину понимания художественного образа и определяют уровень его творческого воплощения. Это для меня безусловно. Я не просто убеждена — но свято верю в это, исходя из опыта своей жизни, своей работы со всеми выпавшими на мою долю трудностями, потерями и преодолениями.

Великой и горькой жизненной правдой проникнуты повесть и кинокартина «Радуга», образы всех ее героев. В той правде — и личный опыт Ванды Василевской, Марка Донского, актеров, всей творческой группы. Потому так правдиво передал фильм всю силу гнева и ненависти народа по отношению к врагам, осквернившим нашу землю. Потому и дышит экран народной любовью к Родине, глубочайшей верой в народную победу, которая была и выстрадана и завоевана. И она действительно пришла — в мае 1945-го.

...Рассказ о том, что принесла в мою человеческую, в мою кинематографическую судьбу Великая Отечественная война, был бы неполон, если бы я не вспомнила сейчас еще одну работу уже в послевоенной картине «Без вести пропавший» режиссера Исаака Петровича Шмарука. Речь идет об образе русской партизанской матери, которую мне довелось сыграть. Образ другой — чешской — матери создала в картине Софья Владимировна Гиацинтова. Я вспомнила ту скромных достоинств ленту, ибо в ней по-своему отражена тема дружбы, взаимодействия, единения представителей разных народов и стран перед глобальной опасностью фашизма. Тогда это были первые ростки, из которых в результате победы советского народа в Великой Отечественной войне за сорок послевоенных лет выросло могущественное содружество социалистических государств. Как это важно сейчас!

Ведь сегодня дружба, взаимопонимание народов, живущих не только рядом, но по всей территории земного шара, стали едва ли не самой насущной необходимостью, потому что военная истерия охватила правящие верхушки ряда капиталистических стран. Под угрозой вся наша планета, все человечество, все живое на этой Земле. Единство народов в борьбе за мир — мощная и надежная сила, противостоящая этой страшной угрозе. Но как же нужно, чтобы это была еще более массовая, еще более слаженная, еще более активная сила! Она защищает Будущее!..

Киев

Подлинный образ войны

Григорий Чухрай

Сорок лет прошло с тех пор, как наш народ одержал славную победу над злейшим врагом человечества — германским фашизмом.

Сорок долгих лет отделяют нас от этой победы, но события прошедшей войны все еще свежи в нашей памяти. Война не окончилась в тот момент, когда советские солдаты маршировали по Красной площади и бросали знамена поверженных фашистских армий к подножию Мавзолея. Остались разрушенные города и села, изувеченные судьбы, остались вдовы, сироты, калеки, остались раны, которые до сих пор открываются и болят. Но осталась и великая слава, великая гордость народа, отстоявшего свою свободу и независимость в самой жестокой и кровопролитной войне за всю историю человечества. И пока существует наша страна и ее народы, они всегда будут обращаться к этой войне, черпая из нее опыт мужества, стойкости и благородства.

Те, кто будет жить после нас, узнают об этом героическом времени не только из школьных учебников и книг по истории, но и по произведениям искусства, выразившим дух этой эпохи, ее события, характеры и страсти. Без искусства, несущего опыт народа из прошлого в будущее, была бы невозможна духовная связь поколений. И размышляя об этом, я с гордостью думаю о кинематографе, о его огромных возможностях и его роли в жизни людей.

Советский кинематограф оставит будущим поколениям бесценный документальный материал о подвигах нашего народа на фронте и в тылу, полные

гражданского пафоса публицистические ленты, построенные на этом материале, художественные фильмы, несущие в себе неповторимый образ Великой Отечественной войны.

Что и говорить, сделано много. Накоплен огромный опыт советского военного фильма с его богатейшими принципами и традициями, идущими от «Броненосца «Потемкин» и «Чапаева».

Характерная черта советского военного фильма — его гуманизм. Мое поколение кинематографистов знает войну не понаслышке. Мы были свидетелями страшных зверств немецких фашистов, при одном воспоминании о которых стынет кровь в жилах. Но война не ожесточила нас, не сделала из нас человеконенавистников. В то время, когда в большинстве западных фильмов о войне главным мотивом было глубокое разочарование в человеке и в человечестве, мы делали фильмы о вере в человека. Наши фильмы были отражением военного опыта, отражением той борьбы, которую вел наш народ, — борьбы за честь и достоинство человека. И сегодня, через сорок лет после Победы, наши фильмы не утратили этого своего исключительного свойства. Чувство гордости за всемирно-историческую Победу в Великой Отечественной живет в этих фильмах рядом с ненавистью к войне. В этом нет противоречия. Мы не хотели войны, наш народ не думал о господстве над другими народами, не желал захвата чужих земель и богатств. Защитники Москвы и Сталинграда уважали все народы и, защищая свою свободу, способствовали освобождению порабощенных гитлеризмом народов Европы.

В современном кинематографе Запада борются много разных тенденций, от прогрессивных до самых реакционных. Но и сегодня первенствует в нем разочарование. Мне как участнику и члену жюри многих международных фестивалей довелось видеть множество фильмов, в которых эстетизировались насилие и жестокость, цинизм, грязный, патологический секс. Я всегда активно выступал против таких фильмов, потому что видел в них угрозу миру. Кому-то выгодно такими картинами убеждать, что человек жестокое, грязное и похотливое животное. Тому, кто в это поверит, легче будет нажать на кнопку смертоносного оружия.

Во всех своих фильмах я стремился в меру своих сил воспеть красоту доброго и честного человека.

Неверно, что зрителю надоели военные фильмы, ему надоели плохие фильмы о войне, которые повторяют то, что было сделано, но только повторяют гораздо хуже. А таких лент тоже немало. В них напрасно искать новую мысль или иной новый, более современный и поэтому более актуальный взгляд на войну. Тема войны дает богатые возможности для неожиданных поворотов событий, и эти возможности используются в подобных картинах спекулятивно. Такие фильмы я не приемлю.

Я не люблю фильмов, в которых режиссеры превращают батальные сцены в зрелищные аттракционы, предлагая зрителям полюбоваться тем, «как красиво умирают люди». Смотришь такой фильм — действительно красиво, но ты остаешься равнодушным к тем, кто на твоих глазах упал и навеки остался недвижим. Мне претит эта красивость. Я всегда думаю: не мой ли это товарищ? Сколько товарищей я потерял на дорогах войны... Я знаю, как больно и страшно, когда мир теряет всего лишь одного хорошего и доброго человека.

Батальные сцены не повод для демонстрации красивостей, а фильмы о прошедшей войне не повод для облегченного времяпрепровождения! Меня тревожат «вестерны для взрослых» о Великой Отечественной войне. Я ничего не имею против этого жанра как та-



«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ». Режиссер Григорий Чухрай

кового, в абстрактной форме воспевающего мужество, благородство, ловкость мужчины-защитника. Такие фильмы оказывают полезное влияние на формирование подростков. Однако в моем представлении Отечественная война не была «вестерновой». Жанр вестерна возник на другой исторической и социальной почве. Героизм наших бойцов был совсем иного свойства.

В последнее время я стал часто получать сценарии с предложением их поставить. Они и прежде приходили, но в нынешних появилось новое качество: желание прославить себя как участника войны. Таких авторов трудно и стыдно читать. По-человечески их можно понять: хочется поделиться пережитым, оно свое, личное и поэтому кажется им ярким и важным. Никакого отношения их воспоминания, подкрашенные всякими «художественными» подробностями, к искусству не имеют. Но апломб и самоуверенность огромные. Что поделаешь — люди стареют, теряют ощущение реальности. Они обычно ругают молодых режиссеров и сценаристов на том основании, что те «этого не могли видеть. Я больше видел и пережил, чем они».

С такими людьми очень трудно. Их ни в чем нельзя убедить. Наиболее активные и авторитетные из них (за прошлые заслуги и совсем в другой области) даже добивались постановки. От них ожидали хороших фильмов — ведь они видели все собственными глазами! Но ничего не получалось, да и не могло получиться. Работа в каждом виде искусства требует знания профессии. Почему-то считается, что сапожник должен знать, как тачать сапоги, столяр, как минимум, должен уметь держать в руках рубанок, а кинорежиссер или киносценарист ничего не

должен уметь — представление по меньшей мере невежественное.

Я глубоко убежден, что удачный фильм о войне зависит не от того, сколько пережил человек, а от того, сколько нажил он как художник. Как глубоко понял он суть и дух сражений, насколько серьезно может ответить на главный для искусства вопрос: что есть человек на войне?

Иной раз в кругу друзей я позволяю себе предаться воспоминаниям. Возьмешь и расскажешь какой-нибудь случай из своей военной биографии. Служил я всю войну в десантных войсках, прыгал в тыл врага, защищал Сталинград — есть что вспомнить. Сколько раз после такого рассказа я слышал удивленные возгласы. Почему ты не поставишь об этом фильм? Ведь это готовый сценарий!

Очень трудно объяснить, что это никакой не сценарий. Что далеко не каждый случай, как бы он ни был интересен в рассказе, может стать основой сценария или войти в него как часть. Что цель художественного фильма о войне — создать художественный образ войны, через который проявится ее сущность или хотя бы часть ее сущности. Что, например, в моем фильме «Баллада о солдате» больше вымысла, чем правды факта. А зритель верит в этот вымысел, волнуется и плачет над ним. Что правда искусства, как правило, выше факта, имевшего место в жизни. Что в произведении искусства не может быть ничего лишнего, оно есть творение личности, стремящейся постигнуть надличное.

Я снял несколько фильмов о войне и намерен снимать еще. Мечтаю сделать картину о Сталинграде, вынашиваю в себе ее замысел. Но не хочу повторяться. Хочу рассказать об этом великом сражении не только как его участник, но и как гражданин 80-х годов. И потому ищу в этой теме актуальное для нашего тревожного времени.

Фашистские генералы и их фюрер, замышляя свое бандитское нападение на нашу страну, делали ставку на превосходство в вооружении. Своему народу они внушали ненависть к нашей стране. Они говорили о жизненном пространстве, которым якобы они обделены. Что из этого вышло — известно. Не то ли сегодня повторяют господа за океаном? Забывая уроки прошлого, они хотели бы, как некогда фюрер, справиться с безработицей за счет милитаризации промышленности, получить превосходство в оружии и диктовать народам свою волю и свои порядки. Лозунг о жизненном пространстве они модифицировали: теперь это называется «зоны жизненных интересов». Снова взят на вооружение антисоветизм... Самое время напомнить народам о том, что случилось под Сталинградом.

Если мое поколение хорошо проявило себя на войне, то в этом сказалось воспитание, которое мы получили в довоенное время. Мы родились после Октября, еще витал над страной дух недавно совершенной революции, мы были полны гордости за нашу страну, полны самых высоких надежд. Большое значение в нашем воспитании имело кино. Оказавшись на фронте, мы несли в своем сознании частицу «Чапаева», «Юности Максима», «Ленина в Октябре», «Человека с ружьем», «Мы из Кронштадта», научивших нас сражаться за правое дело. Но были и другие картины. Они внушали нам, что победить врага — дело пустячное, что враг глуп и труслив. Едва заслышав красноармейское «ура», он бросится наутек или поднимет руки. А его вооружение намного хуже нашего, разумеется, самого передового. Огорчительно было то, что нам это нравилось. Нам хотелось в это верить. Истинную цену таким фильмам мы поняли значительно позже, когда разразилась война, когда мы встретились с силь-

ным и жестоким противником, обладавшим превосходным по тому времени вооружением. Многие из нас терялись, а чего стоит в бою даже минутная растерянность — известно.

Когда я вижу элементы такой показухи в некоторых наших новых фильмах, мне становится горько. Послушайте, что говорят ветераны, вспоминая войну, что врезалось в их память. Победы? Нет, отступления! Они вспоминают об этих горьких днях не потому, что хотят кого-то упрекнуть, и уж во всяком случае не для того, чтобы прославить своих врагов, а потому, что знают: война состоит не из одних побед, и главная наша заслуга в том, что в самые тяжелые минуты мы не дрогнули, не поддались панике, а выстояли и победили. Нельзя не вспоминать об этих днях, как бы ни были неприятны такие воспоминания.

В сегодняшних фильмах мы уже не изображаем противника глупым и трусливым. Это хорошо. Но незаметно для себя в иных лентах мы ударяемся в другую крайность — изображаем наших врагов чуть ли не джентльменами, какими они отнюдь не были. Даже эсэсовцы, эти мясники, о варварстве которых вопиют трупы тысяч замученных советских людей, трупы женщин и малых детей, выглядят в иных фильмах едва ли не обаятельными. Откуда у нас такая забывчивость?

Мы ненавидели фашистов потому, что их философия была насквозь аморальной, человеконенавистнической. Эта ненависть вела нас в бой. Эстетизировать их военную форму, лощеную манеру их поведения, значит утверждать то, что заведомо ложно. Вот какую судьбу готовили эти «джентльмены» нам и нашим детям. Вот подлинные слова фюрера, черным по белому записанные в его «Застольных беседах»: «Никаких прививок, никакой гигиены, только водка и табак. Устный счет, самое большее до 50, и убеждение, что высший долг каждого — повиноваться немцам. Грамоту знать им, по-моему, не нужно».

Это и тогда производило и теперь производит впечатление бреда. Но в том-то и дело, что многие бредовые идеи Гитлеру удалось осуществить. Если бы мы не помешали, он осуществил бы все.

...Нет, я не за то, чтобы фильмы о войне были мрачны и безысходны, не за то, чтобы они были наполнены одними отступлениями, ужасами и трупами. Я вспоминаю, что на войне мы много смеялись, молодость и оптимизм брали свое. Да и нельзя на войне без шутки. Недаром А. Твардовский писал в своем «Теркине»:

На войне одной минутки
Не прожить без прибаутки,
Шутки самой немудрой.

А дальше А. Твардовский, поэт и философ, точно изобразивший в своей поэме советского человека на войне, говорит:

А всего иного пуще
Не прожить наверняка —
Без чего? Без правды сущей,
Правды, прямо в душу бьющей,
Да была б она погуще,
Как бы ни была горька.

Правда — это то, в чем всегда нуждается человек, без чего он не может ни жить, ни побеждать. И на войне, и в мирное время.

От блокады — до «Блокады»

Анатолий Назаров

По каким законам складывается судьба человека в искусстве?.. За более чем полвека работы в кино я участвовал в создании не одного десятка фильмов. Это были разные ленты — по теме,

жанру, художественному уровню. Но самым удивительным и необъяснимым для меня было и остается то, что среди этого множества картин лишь одна «Блокада» рассказывала о войне. А между тем война в мою жизнь вошла не эхом, не сводками Совинформбюро, не тыловыми тяготами. Я это вовсе не к тому говорю, что хочу подчеркнуть, мол, кто воевал, а кто в тылу отсиживался, — такого у меня и в мыслях нет. В войну всем досталось, и на каких весах отмерить, кому легче было, а кому — тяжелей? Просто вслух удивляюсь: самую тяжелую блокадную зиму сорок первого — сорок второго я провел в Ленинграде, а с весны сорок второго и до прорыва и затем до полной ликвидации блокады — эти операции довелось снимать — провоевал, проработал (не подберу точного определения) на Волховском фронте кинооператором. И вот надо же — войну снимал, можно сказать, ежедневно на протяжении почти четырех лет, а «про войну» — только однажды (хотя на эту работу тоже не один год ушел). И это на студии, где родились такие фильмы, как «Звезда», «На войне как на войне», «Хроника пикирующего бомбардировщика», «Двадцать дней без войны», «Торпедоносцы».

Так уж сложилось. Профессия кинооператора хотя и является самой кинематографической из всех кинопрофессий, а все-таки не дает права выбора сценария. Вот и получалось, что кто-то из режиссеров снимает военную картину, а я в это время в другой работе, освобождаюсь — в производство запускаются «мирные» сценарии.

«Блокада» — случай особый. Это была для «Ленфильма» работа принципиальная, этапная, если хотите. Группа формировалась загодя. И режиссер — Михаил Ершов, и автор романа — Александр Чаковский, и я — главный оператор фильма — всю войну прошли от первого и до последнего дня. Личный наш опыт, безусловно, очень нам помогал и существенно картину обогатил. Другое дело, что, как это всегда в кино бывает, не все получилось, как хотелось, как задумывалось. Но то, что мы были честны и старались, — это факт.

На мне как на операторе лежала особая ответственность. Дело в том, что в картине много хроники. Отбирая ее для фильма, я, кстати сказать, наткнулся в архивах и на сюжеты, снятые мною во время войны, — частично они вошли в готовую ленту. Особой моей заботой было сделать незаметными «швы» между хроникальными кусками и игровыми. При этом мы никак изображение под хронику не стилизовали, не старались обмануть зрителя так, чтобы он не понял, где игровой кусок, а где подлинный документ. Задача наша была, на мой взгляд, сложнее. Мы хотели выдержать общий стиль фильма, общий изобразительный принцип. При этом не ужасы блокады, войны интересовали нас прежде всего (может быть, потому что мы сами через все это прошли). Мы хотели сделать картину оптимистичной, как это ни диссонировало с самим смыслом таких категорий, как блокада, война...

В соответствии с общим стилевым контуром картины я старался, где только было это возможно, просветлить изображение. Приведу один пример, на мой взгляд, достаточно характерный как для самого фильма, так и для понимания моей позиции оператора-постановщика.

Те, кто видел «Блокаду», помнят, конечно, эпизод «Лужский рубеж». Ленинградцы, призванные на оборонные работы, копают рвы, траншеи, ставят противотанковые надолбы... Очевидцы помнят, что в основном на этих работах трудились женщины. Труд это был тяжелейший, к тому же зачастую приходилось переживать налеты вражеской авиации. Именно из-за



Батальная сцена из фильма «БЛОКАДА». Оператор Анатолий Назаров

этих налетов работали по ночам. В группе ленфильмовцев я тоже был на Лужском рубеже. Но удивительное дело! В памяти остались не тяготы, не страх (а было страшно), но тепло белых ночей, белые кофты и платья женщин — образ светлый и тихий. И эпизод этот в фильме строился не на логической основе суровой правды той поры, вернее, не только на ней, но и на этом ощущении тепла, мягкого, рассеянного света, тихого говора огромного числа людей, сливающегося с плеском воды в реке... Ощущение это, конечно же, сформировалось позже, спустя долгие годы после войны, но оказалось настолько стойким и образным, что отделиться от него оказалось невозможным, да и не хотелось.

Вообще говоря, правда войны — понятие не однозначное. На войне было все — трагическое уживалось с комическим, рядом со смертью торжествовала любовь. И чем дальше мы отдаляемся от тех суровых дней, тем объемнее и глубже постигаем их смысл. Так что можно с полным основанием говорить о неиссякаемости и неисчерпаемости для искусства этой святой темы. И каждое новое поколение художников будет открывать для себя и для аудитории новые ее грани, по-новому осмысливать происходившее в те далекие уже годы. Перед нами же, ветеранами, стоит огромная и ответственная задача — то, что можем знать и чувствовать только мы, непосредственные участники событий, успеть и суметь передать нашим детям и внукам. Здесь нет и не может быть мелочей. Все важно. Каждое свидетельство, каждый штрих.

Вспоминаю первые месяцы войны, блокады... Какие чувства спустя сорок с лишним лет острее всего помнятся? Страха, растерянности, тревоги?.. Нет. Голод диктовал тогда поступки и решения чаще доводов разума. Бывали разные случаи, но не они формировали общее настроение. Случаи оставались случаями, эпизодами в жизни огромного города. И все же голод жил в людях и заявлял о себе постоянно и требовательно. И, быть может, потому, что человек смог одолеть в себе этого коварного врага и остаться Человеком,

он и победил войну. Но понимание этого пришло позже. А тогда... Профессия помогла выжить и мне, и семье. Буквально с первых дней я снимаю по заданию командования флотом отдельные сюжеты. В блокадном городе это везение. Я работаю, работаю по специальности. Но пока это отдельные поручения. А есть хочется каждый день. Ноги уже опухали, когда директор Ленинградской студии кинохроники Иосиф Хмелицкий предложил постоянную работу в бригаде кинооператоров Волховского фронта. Я шел домой и думал, как уговорить жену отпустить со мной сына (мне разрешалось взять с собой помощника), а решилось все просто — женщине было спокойней за сына и мужа, когда она отправляла их на фронт.

О фронтовых операторах, журналистах написано немало. Но лучше всего о них самих говорят кадры снятой ими хроники. Все вместе они создали кинолетопись Великой Отечественной войны советского народа — золотой фонд нашего советского, да, пожалуй, и мирового кинематографа. Не мертвым грузом бесстрастных свидетельств пылятся эти кадры на полках архивов. Нет, они и сегодня в борьбе против фальсификаторов истории, против последышей фашизма. И если говорить о наступательном оружии, об оружии первого удара, в обладании которым нас пытаются обвинить творцы мифа о советской военной угрозе, то мы можем признаться: в битве идей, развернувшейся на планете, мы, кинематографисты, таким оружием располагаем — это кадры военной кинохроники. Чтобы их снять, сотни моих товарищей по профессии погибли на полях сражений, тысячи солдат, офицеров, партизан, мирных жителей отдали свои жизни, помогая нам выполнить свою, не побоюсь громкого слова, историческую миссию.

Я смотрю эти кадры сегодня, спустя четыре десятилетия после Победы, гордость наполняет мое сердце, гордость и удивление: как можно было такое снять? Да, это был подвиг, коллективный подвиг советских кинооператоров во имя своей профессии, во славу победы нашего оружия, нашего народа над фашизмом.

Надо признаться, мы тогда, я лично, во всяком случае, не особенно задумывались над тем, что мы работаем на историю, но крупные наши военачальники полностью отдавали себе в этом отчет. Я вспоминаю свои встречи с командующим Волховским фронтом Кириллом Афанасьевичем Мерецковым. Не личные наши встречи, а беседы командующего с группой кинооператоров, прикомандированных к штабу фронта. Сказать, что это было общение доверительное, исполненное уважения к нашему труду и понимания наших проблем, значит не сказать ничего. Мерецков так доверял нам и так понимал смысл нашей работы, что мы зачастую знали планы командования фронтом раньше командиров частей. И не потому, что генерал любил неформальные отношения и наши встречи проходили чаще всего в свободной обстановке, за чашкой чая. Мерецков сознательно информировал нас о предстоящих операциях, чтобы мы могли лучше подготовиться, выбрать точки съемок, сориентироваться на местности, поговорить с людьми — героями наших репортажей. А в нашей гражданской честности и человеческой порядочности командующий не сомневался. И замечу, не напрасно. За всю войну не было случая, чтобы кто-то из нас его подвел.

Людей, которых война обошла стороной, в нашей стране не могло быть, но никому не было так тяжко, как солдату. Нет на свете ничего тяжелее ратного труда. Вся страна знает имена героев войны, и они заслужили всенародную славу, но когда я сего-

дня вспоминаю те дни, передо мной встают лица солдат, имен которых я никогда не знал. Я думаю, что не только для меня, но для каждого фронтовика эти два слова — Неизвестный Солдат — наполнены глубоким и трепетным смыслом. Я по-настоящему счастлив, что мне довелось запечатлеть на пленке для грядущих поколений живой, неповторимый облик многих из тех, кто наполнил своей плотью и кровью фигуру символического Неизвестного Солдата. Не могу в связи с этим не без горечи еще раз не заметить — на войне, как и в жизни, у каждого своя судьба. Своя судьба была и у солдат и командиров Волховского фронта. Они не брали города, не участвовали в крупных операциях по разгрому врага. Не часто назывались в приказах Верховного главнокомандующего полки и дивизии фронта. Почти всю войну фронт стоял на месте, выполняя единственную боевую задачу: он отвлек на себя, сковал своим существованием большие группировки фашистов, с тем чтобы не дать наступать на Москву, а затем на Ленинград.

Сотни тысяч бойцов фронта свято выполняли свой долг, не думая о славе и наградах. Я вспоминаю полки, прибывавшие на фронт из резерва и через неделю возвращавшиеся с передовых позиций, насчитывая в своих рядах едва ли роту. И так из месяца в месяц целых три года. Справедливость все же восторжествовала. Венцом боевых действий бойцов Волховского фронта стали прорыв блокады Ленинграда в январе 1943 года (знаменитая операция «Искра»), а затем — полная ее ликвидация в январе — феврале 1944 года.

Сорок лет минуло с той поры. И не было года, чтобы советские кинематографисты не создали фильма о войне. Это и дань памяти павшим, и предостережение живущим, и непреходящая потребность художников прикоснуться к трагическим и святым истокам народного духа. Камерное органично переходит в эпическое, частное сливается с общим, воссоздавая одну из самых ярких и значительных страниц нашего народа.

Я не историк кино и не могу взять на себя смелость анализа того, что дает нашему искусству военная тема. Пусть простят меня читатели журнала «Искусство кино» за то, что мои скромные заметки касались лишь того, что видел и в чем принимал участие я сам.

Ленинград

Тема, которую не исчерпать

Виктор Туров

Был в моей жизни один удивительный день, который я запомнил навсегда. Это случилось на съемках фильма «Дыхание грозы» — второй части «Полесской хроники». Была весна, мягко шелестел ветер, пели птицы, мы ехали по прогретой первым солнцем дороге на съемочную площадку. Все было как обычно, как уже много раз бывало. Не помню, с чего все началось, но только внезапно окружающий вещный мир словно куда-то отступил и возникло удивительное ощущение, будто я своими чувствами, нервами, оголенной душой напрямую подключился к непостижимой и необъяснимой силе природы и на меня словно из неизвестности пролился удивительный свет ка-

кой-то неземной музыки. Это длилось недолго, резкий звук вывел меня из волшебного забытья, все опять стало, как обычно... Но мне уже открылось, что где-то рядом с нами, в природе существует удивительный мир красоты и гармонии и что прикосновение к нему — уже и есть счастье. И я тогда еще подумал, как невероятно трудно добиться того, чтобы на твоем фильме люди пережили похожие волшебные минуты, чтобы очистительное дыхание вечности хоть на мгновение коснулось каждого сидящего в зале. Если бы это случалось чаще — при просмотре фильма, спектакля, чтении книги, — может быть, тогда мы бы все научились больше ценить и оберегать тот удивительный мир, в котором живем и который ныне так нуждается в нашей защите.

Я начал свой разговор с такого «лирического отступления» потому, что необычайно верю в могучую силу искусства, в его способность просветлить человеческую душу, снять с нее житейскую накипь, очистить от всего недостойного.

Недавно мне попалась в руки одна из книг Михаила Дудина, и там меня поразил эпизод. Вот как выглядит он в коротком пересказе: черные жандармы варварски убили поэта Гарсиа Лорку. Еще не отмыв руки от крови, они пошли в кабак, чтобы заглушить воспоминание о недавнем злодеянии алкоголем. Там, как водится, вскоре стали петь песни. Парадокс заключался в том, что, сами того не зная, они пели песню на слова Лорки... Они убили поэта, но оказались бессильными убить его песни!

Искусство владеет поистине магической силой, и особенно возрастает его роль ныне, когда на земле еще творится множество злодеяний, страшных кровопролитий, надругательств над человеческой личностью. Мы живем в очень сложное время. Вдумайтесь в абсурдность сложившейся ситуации: сегодня, когда человеческий разум достиг удивительных вершин познания, когда наука своими реальными великими открытиями подтвердила казавшиеся невероятными пророчества фантастов, когда человеческая цивилизация в целом достигла невероятного развития, — сегодня все это могущество и совершенство направлено идеологами агрессии против человека же, против самой цивилизации.

Сегодня, когда человечество приобрело невиданно страшное оружие, способное многократно уничтожить все живое на нашей прекрасной планете, трагический опыт оккупированной Белоруссии, блокадного Ленинграда, Освенцима и Бухенвальда, Сонгми, Сабры и Шатилы, Юга Африки, Ольстера, Чили, Сальвадора, весь трагический опыт двадцатого века показывает, что разумной альтернативы миролюбию, торжеству идеалов справедливости, взаимному уважению народов нет и быть не может.

И мне невозможно понять, как в наше тревожное, поистине взрывоопасное время цивилизованный человек, принадлежавший, к слову сказать, одно время искусству, обладающий точной информацией о бесконечно страшных запасах вооружений на планете, стоящий во главе могучей державы, — мне трудно понять, как он может, пусть даже «в шутку», «для проверки микрофона», отдавать приказ о бомбардировке Советского Союза. Поистине для этого надо быть либо безумцем, либо кощунственно циничным человеконенавистником. И нам всем, и деятелям искусства в том числе, надо сделать все для того, чтобы эта страшная шутка не обернулась однажды роковой действительностью.

Я знаю, что такое ужасы войны, и, может быть, это главная причина того, что, будучи режиссером, которому по натуре ближе краски лирические, мяг-

кие, я основную часть своих сил, профессиональных знаний отдал как раз военной, а точнее говоря, антивоенной теме, ибо всякий фильм о войне у нас неизбежно становится произведением против войны. К такому творческому пути меня привела вся моя судьба, жизненный опыт, совпавший с самой горькой страницей в истории нашей страны. Мне не было еще и пяти лет, когда началась война, но я и сегодня с отчетливой яркостью помню многое из пережитого. Так уж беззащитно устроены дети, что в отличие от взрослых они не умеют как-то приглушать потрясения, а воспринимают и сохраняют их — уже на всю жизнь — в первородной силе и мощи.

Сегодня Рейган шутит перед микрофоном, а я вспоминаю страшную бомбежку в первые дни войны, когда у нашей семьи еще оставалась надежда уехать с Могилевщины в глубь страны. Помню, было невообразимое скопление войск, техники, беженцев, содрогалась земля, разлетались в щепки вагоны поезда и вековые сосны, окружавшие железную дорогу. После налета на месте станции осталось сплошное месиво земли, крови, человеческих тел, изуродованных деревьев.

А разве забыть первомайскую бомбежку Могилева в 1942 году нашими самолетами? Помню ощущение опасности, исходящей с неба, и одновременно ликования, радости оттого, что бомбы ложатся в цель, что назавтра фашисты недосчитаются техники, складов с боеприпасами, солдат.

Мне никогда не забыть так называемые звездные бомбардировки — это было уже в концлагере под Аахеном, где находились мы с мамой и сестренкой. С одиннадцати часов ночи и до рассвета американская авиация — без какой бы то ни было военной необходимости — пропахивала бомбами каждую пядь земли, на которой, казалось, не могло уцелеть ничто живое...

И наконец, в моей судьбе была еще одна бомбежка, может быть, самая ужасная из всех мыслимых. Это случилось под самый конец войны, когда дни гитлеризма были уже сочтены. Не веря в это, фашисты попытались эвакуировать в глубь Германии всю нашу зону, в которой находились четыре многотысячных концлагеря. Поскольку такого количества транспорта у немцев в то время уже не было, наши колонны двигались пешком. Моя сестра болела водянкой, я был слаб от туберкулеза, и мы отстали от общей колонны. Вскоре налетела американская авиация, и несмотря на то, что люди махали белыми платками, простынями, холстинами, несмотря на то, что еле бредущих, обессиленных пленных невозможно было принять за фашистскую армию, вся колонна была уничтожена. Когда мы, отставшие, подошли к месту трагедии, то увидели, что вся излучина реки была усеяна трупами беззащитных людей, прошедших немыслимые страдания долгих лет войны, чтобы до нелепого страшно погибнуть незадолго перед ее концом.

Эти бомбежки — своего рода жуткие вехи войны в моем детском восприятии. А ведь были потрясения и помимо них... Жизнь в оккупации, смерть отца, схваченного фашистами, полтора года существования на грани жизни и смерти в семейном концлагере, побои озверевшего фашистского офицера, горе матери, думавшей, что я уже не выживу... Такое не забывается, и, повторюсь, несмотря на свою внутреннюю склонность к сюжетам лирическим, краскам приглушенным, я с первых работ обратился к войне — к тому, что жгло память непреходящей болью, что взывало к моей человеческой, гражданской совести.

К тому же так совпало, что, когда в начале 60-х годов наше поколение — дети войны — входило в режиссуру, тема памяти, страданий, народного под-

вига обретала в искусстве как бы второе дыхание. После ряда фильмов, оперирующих в рамках сюжета дивизиями, армиями, столкновениями генеральных штабов, пришло время присмотреться к человеку, показать его во всей сложности существования на войне. «Разведку боем» первой провела литература — в это время появились новаторские произведения Г. Бакланова и Ю. Бондарева, В. Быкова и А. Адамовича.

Когда я пришел на студию «Беларусьфильм», осмысление войны, ее последствий становилось ведущей темой белорусского кино. И это понятно, ведь наша республика на целых три с лишним года, говоря словами Адамовича, была «придавлена чугунной плитой оккупации». Но и в условиях «нового порядка» люди продолжали жить, растить детей, бороться. Мне кажется, что они выстрадали, пережили не меньше, чем бойцы на передовой, каждый день глядевшие в лицо смерти. Слов нет, солдату на войне было очень трудно. И все же у него была за спиной страна, и его подвиг был естественным продолжением воинского долга. А чем измерить мужество обыкновенной деревенской женщины, приютившей раненого партизана? Ведь она рисковала не только собой, но и жизнью своих детей. Такой участи ни один солдат не позавидовал бы...

Вот почему в первых картинах — «Звезда на пряжке», «Через кладбище», «Я родом из детства», «Война под крышами» и «Сыновья уходят в бой» — мне хотелось на равных с героями, о которых экран уже много рассказывал, вселить уважение к простым мирным людям, вставшим на защиту страны по велению сердца, рассказать об их негромком, естественном патриотизме и в конечном счете о высоком героизме.

Мне кажется, что эти картины в итоге сложились как бы в единый цикл, который можно объединить эпиграфом, предпосланным одной из них: «У войны не женское лицо. Но ничто на этой войне не запомнилось больше, резче, страшнее и прекраснее, чем лица наших матерей». Даже и сейчас, многие годы спустя после окончания работы над фильмами, больше всего помню и люблю лица матерей — Софьи Казимировны из «Через кладбище», Люси из «Я родом из детства», Анны Михайловны из дилогии «Партизаны». Они, как и тысячи реальных женщин военной поры, вынесли на своих плечах невероятную, немыслимую ношу. Не случайно в фильме «Я родом из детства» кадры с изображением флага, реющего над страной, мы начинаем с крупного плана женщины, как бы олицетворяющей Победу. И во всех моих военных картинах мир, события, люди увидены глазами ребят — этих гаврошей сурового времени, «подранков», среди которых я был и сам.

Из всех моих ранних работ сегодня мне наиболее дорога картина «Я родом из детства». Это коллективное свидетельство от лица нашего поколения, исповедь о пережитом и одновременно горькое предостережение будущему. Ведь вся финальная сцена — прощание исстрадавшихся за войну мальчишек — идет на закадровой радиоинформации об атомной бомбардировке Хиросимы. Герои вступают в жизнь, в которой их ждет трудная ответственность за будущее планеты. В нашем фильме не случайно возник такой финал, позволяющий как бы спроецировать судьбы героев во взрослую жизнь. Вместе с автором сценария, моим другом Геннадием Шпаликовым, мы планировали создать своеобразный триптих о судьбе нашего поколения, перенося каждый раз время действия на десять лет вперед. И если в «Я родом из детства» герои только познают жизнь, впитывая горький воздух военного времени, то в последующих картинах они должны



«ТОЧКА ОТСЧЕТА». Режиссер Виктор Туров

были принять на свои плечи заботы и тревоги своего неспокойного века.

Этот замысел нам со Шпаликовым тогда не удалось осуществить, но думаю, что в какой-то мере я все же его реализовал — с другими авторами, на другом материале, с другими героями. Ведь молодые солдаты из «Точки отсчета» — моей сравнительно недавней работы — это как бы те самые мальчишки, только повзрослевшие на десять лет, осознавшие свою ответственность за то, чтобы трагедия Хатыни, Хиросимы, Сонгми никогда больше не повторилась.

А если вести разговор шире, то окажется, что все мои картины — внешне такие разные — это как бы единый монолог о судьбе нашего поколения, чье детство закончилось горьким июнем 1941 года. Именно под таким углом зрения мне хотелось бы рассматривать и мою новую работу — двухсерийную телевизионную ленту «Меньший среди братьев» по повести Г. Бакланова, хотя по внешним параметрам это рассказ о современной жизни. Но главный герой фильма — ученый-историк Илья Константинович — все время поверяет свои поступки памятью об ушедших фронтовых друзьях, он оценивает окружающую жизнь высокими критериями, вынесенными с полей сражений Великой Отечественной. Перекличка времен, незримый диалог павших и живых, унаследовавших завещание своих сверстников, — главное в этой работе, которую мы завершаем накануне 40-летия Победы.

Памятью о войне, о ее уроках вызван к жизни замысел и моей будущей работы, которую я про себя называю «Фиеста 1945 года». Много лет меня преследуют воспоминания о Европе весной и летом 1945 года, об удивительном миге в истории нашей плане-

ты, когда народы, победив страшного врага, сплотились в одну большую семью. У меня осталось ощущение от того времени, как от праздника интернационального братства, обретенного людьми разных стран после нечеловеческих испытаний, крови, пепла крематориев. Так счастливо устроен человек, что доброе, радостное помнится все же ярче, чем самые кошмарные ужасы. Да, был еще весной 1945 года и страшный голод, и донимали раны, болезни, и по ночам еще раздавались выстрелы, но большего праздника в своей жизни я не помню. И никогда, кажется, с тех пор так ярко не светило солнце, так ослепительно и открыто не улыбались люди друг другу. Казалось, что человечество, купив неимоверно высокой ценой долгожданную, выстраданную свободу, будет оберегать ее как самый светлый дар судьбы. И на земле наконец воцарится разумное человеческое общежитие. Тогда еще никто не знал, что очень скоро — 6 августа — на Хиросиму будет сброшена атомная бомба, что всего через каких-нибудь сорок лет, забыв об уроках минувшей мировой войны, американский президент будет взывать к новому — уже ядерному — мировому пожару...

Вот об этой счастливой весне 1945 года, сулившей народам так много надежд, я хочу напомнить сейчас, когда в мире так неспокойно. И если мне удастся в противовес тем ужасам, которые творятся ныне на планете, кого-то согреть, заставить быть активнее в борьбе за сохранение жизни, то какую-то минуту искреннего человеческого удовлетворения я испытаю.

Мое поколение — последнее, которое знало войну непосредственно, которое дышало ее воздухом. Годы идут, и очевидцы Великой Отечественной уходят, уходят, уходят... Я уж не говорю о фронтовиках, которых осталось очень мало, но вот уже и наше поколение несет горькие утраты: Шукшин, Шепитько, Шпаликов, Высоцкий... И настанет со временем такой момент, когда в строю режиссеров, операторов, сценаристов не останется ни одного, кто сможет сказать: «Я это видел»... Значит ли это, что тема народного подвига в Великой Отечественной, антивоенная тема вовсе исчезнет с экрана? Нет, конечно, не значит. Мы не можем быть Иванами, не помнящими родства, и фильмы во имя памяти тех, кто прошел кровавыми фронтовыми дорогами от Бреста до Москвы и от Москвы до Берлина, будут появляться вновь и вновь. Это долг памяти живых перед погибшими.

У нас созданы сотни фильмов о Великой Отечественной войне, не ошибусь, если скажу, что это лучшая часть нашего кинематографа. Как снимать сегодня, спустя сорок лет после Великой Победы, когда уже созданы «Баллада о солдате» и «Летят журавли», «Судьба человека» и «Они сражались за Родину», «Освобождение» и «Живые и мертвые», «Двадцать дней без войны» и «Восхождение»? Похоже, все жанры, стили, все богатство современного кинематографа воплотились в эти фильмы, кажется, все возможные подходы к теме войны уже использованы и создать новаторское произведение практически невозможно. Но это не так.

Тему Великой Отечественной нельзя исчерпать, закрыть даже десятками талантливых работ, время неизбежно вносит в нее новые грани, смысловые акценты. Сохраняя и приумножая традиции нашей киноклассики, важно создавать фильмы, отмеченные новым взглядом на войну, взглядом современных людей. Мне кажется, что сегодня одного объективного, целиком погруженного в прошлое показа войны уже недостаточно, обязательно нужна проекция взгляда художника в нынешний мир, в сегодняшние заботы человечества.

Мне кажется, что молодое поколение художников, которое сейчас входит в кино, с одной стороны, сможет расширить границы антивоенной темы, создавая фильмы остаполитические, откликающиеся на самые жгучие проблемы эпохи, а с другой стороны, обновит и кинематограф о минувшей войне. Я отнюдь не склонен думать, что только фронтовики и люди, чье детство было опалено войной, могут сказать свое слово в теме народного подвига. Нет, участники войны слишком привязаны к подробностям и деталям пережитого, им порой не хватает взгляда с высоты прожитых лет, они не могут отрещиться от своего личного опыта.

Но приходит человек, как говорится, не нюхавший пороху, и поражает необычным взглядом, который фронтовику принадлежать просто не мог. Вот недавний свежий пример, правда, из области литературы: молодая белорусская писательница Светлана Алексиевич, которой тридцать пять лет едва ли наберется, создала удивительную документальную книгу «У войны не женское лицо», поразившую новым уровнем правды о войне Адамовича, Быкова, Кондратьева. Как поразил зрителя снятый по этой книге фильм Дашука...

Я верю, что в кино явятся новые таланты, которые, сопрягая масштабность взгляда на войну и пристальный интерес к человеческой душе, внимание к деталям прошлого и современность звучания этого прошлого, создадут прекрасные произведения о мужестве, испытаниях, потерях, героических свершениях нашего народа в самой великой и кровопролитной из войн. Поистине, наш самый главный фильм о ней — еще впереди...

Минск

...И непременно — против войны

Владимир Фокин

Стена вдруг озарилась необратимо нарастающим сиянием: сперва рыжевато-розовым и тут же, скачком, иссиня-белым такой интенсивности, что свет этот расплющил, растворил все прочие цвета, смыл изображение с картины названия книг на полках, изрубил пространство комнаты непроглядными тенями. И вместе с этим светом, вернее не светом, а излучением — протяжный гул, словно в звуковом рапиде, утробный, вулканический какой-то (хотя точно помню — вулкана никогда не слышал).

Неужели?.. Не может быть! Не может быть... Неужели это случилось?..

Я у окна. Успеваю осознать: это вздувается стекло. Удар и... В доме все спят, а за окном дождь... Я сны запоминаю редко, но этот засел у меня в сознании так глубоко, что я даже решился о нем рассказать.

Сны — это суровые в своей пластической конкретности, хотя и с прихотливо-беспорядочными аргументами, свидетельства того, о чем мы думаем, не можем не думать.

В данном случае — о войне. О возможной войне, которую нельзя допустить.

Меня часто спрашивают: «Почему вы сняли фильм о Великой Отечественной», имея в виду мой фильм «Александр маленький». Я могу на этот вопрос лишь ответить вопросом, обращенным к тем, кто еще не включился в это дело: «Как, а разве вы до сих пор не сняли картину о войне?» То есть не

обязательно — о войне, но непременно — против войны.

По-моему, перед лицом катастрофы, которая сейчас угрожает миру, любая человеческая деятельность, направленная не против войны, не во имя мира, бессмысленна. О чем же еще снимать, как не об этом? Ведь всему, чем жил и жив человек, грозит опасность утраты всякого смысла. За что еще бороться, как не за мир на земле, мобилизуя все прогрессивные силы, все возможные средства?

Мы с праздничным чувством отмечаем наш замечательный праздник — Победу в 1945 году, сорок мирных лет на нашей земле. И это прошлое — трудное, боевое, героическое — отзывается эхом в будущем.

Тут никакие сравнительные степени и усилительные суффиксы не в состоянии выразить той внематематической прогрессии, в которой вырос зловещий смысл понятия «война» за последние сорок лет. И сейчас с особой остротой думается: неужели вторая мировая война не окажется последней, как в это верилось тем, кто помнит те минуты, когда в Нюрнберге зачитывались списки злодеяний фашистских преступников? Неужели человек все еще не понял, что победителей в новой войне не будет? И быть не может.

Мысли тяжкие, что и говорить. Вот и думаешь — а не создают ли они, так сказать, душевной паники, растерянности, чем и как тут поможешь, высказывая тревожащие душу предположения? Ведь человеку не очень-то свойственно думать о дурном, его сознание невольно вырабатывает защитные реакции на не в меру мощные эмоциональные удары. Много ли тех, кто от корки и до корки смог прочитать стенографический отчет Нюрнбергского процесса, который, как известно, был издан и в СССР в семи (по тысяче страниц каждый!) томах? Наверняка, таких людей не так уже много. Я сам был не в состоянии это сделать — такое поистине шоковое состояние наступает, когда с протокольными выкладками и цифрами со страниц книг перед тобой встает в своей чудовищной реальности картина войны. И все же мы не имеем права закрывать глаза на факты истории или просто позволять себе о них не задумываться. Хочу напомнить разумный совет, почерпнутый Расулом Гамзатовым из народной дагестанской мудрости: «Если ты бросишь камень в прошлое, будущее выстрелит в тебя из пушки».

Искусство, конечно же, не должно шокировать, но потрясать должно. А истинного потрясения не может быть без правоты позиции художника. Немало есть честных людей, которые ведут борьбу за мир по ту сторону наших рубежей, создаются там и замечательные, честные картины, но немало есть и проповедников насилия, превосходства одних народов над другими. А к чему это в результате приводит, нам, потерявшим в войне 20 миллионов, хорошо известно.

Осмысляя опыт второй мировой войны, многие писатели задним числом во всех подробностях воспроизводили впечатляющую картину вызревания идеологии фашизма. И при всех многочисленных концепциях социально-психологического анализа они сходились в одном: опасность фашизма начинает угрожать человеческому обществу, если человек абстрагируется от страданий, которыми может обернуться для людей его личная жизненная программа. Фашизм — это концентрированное равнодушие к судьбам других, гипертрофированное высокомерие, замешанное на националистических амбициях, на расизме.

Очень точные слова, характеризующие сущность фашизма, нашел Василь Быков — писатель, который, наверное, сильнее других заставил работать на-



«АЛЕКСАНДР МАЛЕНЬКИЙ». Режиссер Владимир Фокин

ше нравственное сознание, сталкивая его с ситуациями морального выбора, продиктованного условиями войны: «Фашизм начинается с одной очень старой, как свет, посылки: мы (я) не такие, как все, мы лучшие, умнейшие, высшие, и поэтому «мы должны», «мы имеем право»...

Не будем забывать о том, что далеко не все немецкие солдаты, топтавшие советскую землю сапогами, были фашистами, членами нацистской партии, многие из них (даже большинство!) считали себя просто солдатами, «по гражданскому долгу обязанными нести воинскую повинность». Идею захватнической доктрины удалось воплотить в действующем механизме вермахта, я думаю, во многом благодаря тому, что большинство граждан тогдашней Германии стало нейтрально относиться к общественному злу. Именно на большинство и на каждого конкретного человека может и должно влиять искусство, ибо оно, мне думается, в состоянии повернуть направление мысли и действия конкретного человека в сторону мира и добра.

Отношение к Великой Отечественной войне входит в комплекс тех признаков, по которым можно судить о человеке. Когда я снимал «Сыщика», мне приходилось листать Уголовный кодекс РСФСР, в котором я, в частности, обнаружил примечательную фразу о том, что бездействие при совершении другим лицом определенного преступления приравнивается к преступному действию. Так вот, просто «не думать» о войне, избегать негативных эмоций, которые она вызывает, наверное, не менее безнравственно, чем быть ее сторонником.

Когда несколько лет назад я работал над фильмом «Александр маленький», я и стремился к тому, чтобы он стал

прямым проводом, по которому я смог бы исповедоваться перед зрителем в своих мыслях о Великой Отечественной войне, о фашизме.

Если же говорить о сверхзадаче фильма, то он воспринимался мною одновременно как произведение и о войне минувшей, и о той, которой не должно быть. Мне казалось, что, поставив фильм о детстве, поруганном войной, я смогу достучаться до сердца любого, даже очень черствого человека.

Ведь детство — это как бы наиболее наглядная, не требующая вспомогательных доказательств альтернатива войне, оно как таковое, само по себе как бы спорит с изуверской сущностью войны, предполагающей уничтожение человека. Ребенок — идеальное воплощение справедливости земного существования: вглядываясь в детство, мы поверяем его чистотой нашу взрослую жизнь и понимаем, что человек приходит в этот мир, чтобы дышать, жить, чтобы быть счастливым.

Фашизм отнял у героев моего фильма детство. Причем дети страны, которая стала агрессором при участии или с молчаливого согласия их родителей, страдали не намного меньше остальных детей, опаленных войной. Тем страшнее преступление этих родителей, которые по принципу бумеранга, неся истребление чужим народам, принесли горе и в собственный дом.

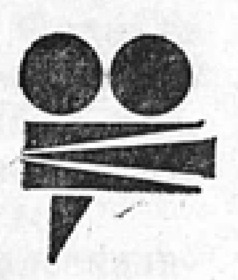
Помню, как впервые я попал в ГДР в Бабельсберг, на фестиваль студенческих фильмов. Меня не покидало ощущение, что все это — немецкие улицы, старинные, прожившие не одно столетие особняки — было уже мной видано, здесь что-то было пережито, когда-то со мной уже случалось. Наверное, это можно объяснить тем, что улицы, на которых сорок лет назад шли бои за будущее человека или просто — за человека, неоднократно были видены во множестве фильмов и все, прочитанное и услышанное, будучи впитано сознанием, как бы стало моим личным, непосредственным ощущением. Но, может быть, существуют в сознании нашего народа какие-то «молекулы» нравственной и исторической памяти, которые генетически переходят из поколения в поколение и заставляют нас сейчас, спустя столько лет, ощущать то время с такой же мерой физической конкретности, с какой его ощущали наши отцы.

Хотелось бы во всяком случае, чтобы это было действительно так. И именно чувство непрерывности нравственной памяти народа и есть главная категория, которую должны искать художники, в том числе и те, кто хоть и родился после войны, еще не раз и не два захотят поведать правду о ней новым поколениям кинозрителей.

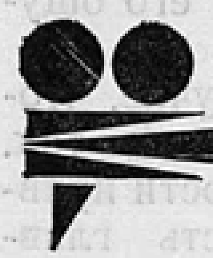
Я родился в 1945-м.

Я не застал войну, помню лишь разрушенный Харьков, помню трофейное оружие, служившее нам, детям, игрушками, помню бесконечные очереди за хлебом, перетекающие из переулка в переулок, из дня в ночь. А еще я хорошо помню, что рассказывали мне родители, их друзья, знакомые и просто старшие. Помню, что было написано в книгах и что показывали в кино, помню, что я чувствовал и о чем думал при этом.

А поэтому я утверждаю со всей определенностью: я помню войну. Помню ее и ненавижу.



По Байкало-Амурской магистрали в минувшем году началось сквозное движение поездов. Строители выполнили обязательства. Волнующие события десяти лет стройки много значили и в жизни нашего кинематографа — создано множество фильмов о «стройке века», для следующих поколений теперь существует кинолетопись трудового подвига наших современников.



современность и экран

Десять лет назад взял разбег по лекалу БАМа «кинопоезд». Замелькали в пути дни, месяцы, годы... Росла и удлинялась магистраль, и обогащалась кинолетопись созидательного труда нашего современника[1].

И вот уже съемочная группа ЦСДФ, возглавляемая Владленом Трошкиным, назвала свой очередной фильм — «Последний десант». Строительных десантов на БАМ больше не будет. Укладочный поезд одолел тысячи таежных километров, прошел через сотни своенравных сибирских рек, десятки горных хребтов, а за ним сразу же поднимались поселки с названиями, радующими слух непривычной музыкальностью: Джалинда, Алонка, Кичера, Наминга... Наконец, Куанда, возле которой уложено наполненное высокой символикой «золотое звено».

Все вобрал в себя кинодокумент: и как десять лет назад отряд имени XVII съезда ВЛКСМ прибыл на трассу, как потом туда же отправлялись все новые и новые отряды добровольцев из всех союзных республик, из всех уголков нашей земли. На экран смотрела вся страна, а с экрана в зрительный зал смотрело поколение, которое взяло свою высоту.

Символично, что финишировала стройка бурно, темпераментно, гордо. С опережением сроков, плановых заданий. Мы догадываемся, что за несколько месяцев нельзя сэкономить год. Он сэкономлен всеми предыдущими опережениями. А значит, документалисты фиксировали и его, этот год — незримый, но угадываемый в напряженных буднях.

[1] См. публикации: «Первые удачи, первые просчеты» («Искусство кино», 1975, № 6); «Кинолетопись БАМа. Второе дыхание» («Искусство кино», 1976, № 8).

БАМ: последний десант

Вячеслав Беляков

Строители уедут — магистраль останется. Дорога соединит пространства и годы, свяжет единством цели людей разных поколений. И чем больше таких дорог между регионами и людьми, тем прочнее физически и нравственно станет жизнь нашего социалистического общества. БАМ с первых же дней строительства стал темой кинематографического исследования. Трудно себе представить более динамичный, разноплановый и всеохватный жизненный материал, чтобы выверить сегодняшний уровень кинопублицистики, отточить и усовершенствовать ее средства, выработать метод длительного кинонаблюдения.

БАМ поставил перед экраном много вопросов. Поспевали кинематографисты за тем укладочным поездом, что набирал и набирал ускорение? Смогли мы увидеть на стройке самое важное, самое значительное? И вообще — чутки ли мы к новизне?

●

В последнее время киностудиями страны снято немало документальных картин о БАМе. Фильмы разные. Жизненный пласт БАМа не только поднят, но и старательно обработан творческими усилиями многих кинопублицистов. Хотя, естественно, в сложном процессе формирования кинолетописи строительства было немало и просчетов, и потерь, и творческого брака, о чем журнал подробно писал. Естественно, что всякий новый фильм о БАМе мы воспринимаем не с основания пирамиды, а с вершины накопленного опыта, применяя критерий высших достижений. Наше внимание базируется на знании предмета. Нам уже мало просто удовлетворять наше любопытство, мы ожидаем **глубины** экранного постижения.

Что же предлагают студии? Каковы силовые линии поиска?

Талантливым, страстным выполнением социального заказа я бы назвал то, что делают много лет подряд Владлен Трошкин и его соратники. Цикл фильмов вырос, сложился в боевую программу. «Даешь БАМ!», «Письма из тайги», «Серебряный рельс»... За всеми этими картинами стоят неслучайность интереса к теме, упорство и мужество в преодолении однообразия фактуры материала, постоянная подвижническая нацеленность на **развитие** публицистического воздействия фильмов. В лучших лентах Трошкина наглядно чувство жизни, чувство стройки, чувство экрана. Знание материала, людей, углубленный интерес ко всему, что происходит на БАМе, позволяют режиссеру и его коллегам все более проникновенно осмыслять стройку как социальное явление. Вот нашел он и нового чтеца текста за кадром — Валентина Гафта. И ушедшие от нас копеляновские интонации вернулись в документальное кино, обогатили его новыми, самобытными красками.

Группа Трошкина вправе сказать: «Там, на западе, остались герои первых фильмов нашей кинолетописи», «здесь, на перевале Даван встречали поезд наши новые друзья и герои». И когда на экране мы видим Феликса Ходаковского, мы вспоминаем его по кадрам из далекого теперь 1974 года. Тема Ходаковского. Тема Толстоухова и многих других героев трассы.

В фильме «Дом у дороги» рассказа-

но о неожиданном явлении на БАМе, там его шутливо окрестили «бам-бэби-бум»! На стройке появилось множество детей. Больше, чем предполагали социологи. Это нюанс именно БАМа. Только его черта. БАМ стал семейной стройкой. И героем очередного фильма — врач-акушер Пономарев. Популярный человек. Однако дети не только радость, но и **проблема**. И о ней фильм говорит честно, обоснованно, внятно. Взрыв рождаемости ударил по строительным планам. Расчет на холостяцкую стройку не оправдался. Пришлось этот самый «бам-бэби-бум» учитывать на ходу.

Чем дорога нам картина «Дом у дороги»? Да прежде всего своей человечностью, постановкой вопросов, преломленных через нужды строителей магистрали. Самой интонацией она приближает нас к экрану, мы готовы податься вперед, боясь пропустить важное слово. «Сибирь требует к себе серьезного отношения. Не каждый отважится связать свою судьбу с ней. И хочется пожелать счастья всем, кто решил поставить здесь свой дом. Дом у дороги». Так звучит финальная часть ленты, спокойной по тону, глубокой по мысли.

В. Трошкин работает над темой БАМа несколько лет, с первых десантов в тайгу. Но он не потерял готовность к новым впечатлениям. Это очень важно для документалиста. И когда мы смотрим фильм «Максималисты» — то снова ощущаем это. Мы видим репетицию спектакля. Ребята одного из отрядов играют на сцене своего самодеятельного театра. Играют пьесы Василия Шукшина, Александра Гельмана. В искусстве они ищут ответы на трудные вопросы стройки, на непростые линии пересечения мнений и решений своих руководителей. Собрание бригады чем-то похоже на известное «Заседание парткома». Это сопряжение работы и досуга в единстве интересов и рождает яркий и выпуклый образ коллектива.

●

Отрадно, что социально активная позиция современной советской кинопублицистики проявляется в лучших страницах кинолетописи БАМа.

На Восточно-Сибирской студии кинохроники снята полнометражная картина «Большой десант», с первого кадра нацеленная на постановку важных вопросов. Поэтому и смотрится она с большим интересом.

Мне было приятно увидеть в титрах знакомые имена. Автор сценария Леонид Шинкарев. Он хорошо известен тем, кто интересуется жизнью Сибири и Дальнего Востока. На моей книжной полке недавно появился томик переиздания «Сибирь. Откуда она пошла и куда идет». С удовольствием прочел книгу и порадовался встрече с писателем на экране. И режиссер фильма Валерий Хоменко — не новичок в документальном кино. Человек вдумчивый, вникающий в суть проблемы, которую пытается осветить, свободно владеющий пластикой экрана. О нем тоже писалось в прошлых заметках.

«Большой десант» потребовал от его создателей открытого взгляда на трудности, с какими столкнулась «стройка века». Публицистика — дело ювелирное. Чем острее ставят авторы вопрос, тем острее встречный взгляд на их фильм. А фильм прямо спрашивает: хорошо ли начали? Например, в Нерюнгри. Теперь мы знаем, что угольный комплекс обошелся государству дороже, чем было рассчитано. А это повлекло за собой сокращение средств на строительство жилья и объектов соцкультбыта, что в свою очередь обострило проблему текучести кадров. Нерешенные проблемы рождают новые проблемы...

Элементы доказательной критики, попытки докопаться до истины, не ухо-

дя от прямых ответов на трудные вопросы, делают картину очевидно полезной. Перекличка двух больших строек — Братска и Нерюнгри — хороший публицистический прием. Он будит зрительскую мысль. БАМ усваивает и преломляет в своей практике нажитый опыт пионерного освоения таежных земель. Это несомненно. И правы авторы фильма, когда говорят: чтобы заглянуть в будущее Сибири, надо чаще вспоминать прошлое. Если не помнить и не делать выводов, возникают проблемы типа нерюнгринской.

Позитивная программа фильма «Большой десант» опирается на ряд красноречивых эпизодов. Один из них связан с молодым строителем Олегом Ашкенази. Ему памятны и первые десанты, и тяготы неустроенности, и пятидесятиградусные морозы, когда древесина разбивалась, как стекло... Олег, повзрослевший за эти годы, набравшийся опыта в непосредственном столкновении с проблемами стройки, рассуждает перед кинокамерой о необходимости комплексного подхода к строительству городов и поселков на БАМе. С этим эпизодом перекликается еще один, он включает нас в атмосферу острой дискуссии, развернувшейся на конференции по комплексному освоению территории БАМа. Тут поднимались вопросы и рационального размещения крупных промышленных объектов, и рачительного хозяйствования в бережном контакте с природой, когда «товарищам экономистам придется алгеброй экономики выверять добрые чувства к родному краю».

В дискуссии перекрестные точки зрения нашли и свою киноформу в перекрестном монтаже, отчего эпизод приобрел динамику и обогатил эстетические ресурсы темы.

Таких бы творчески решенных эпизодов побольше.

Заглядывая в будущее, авторы фильма не только призывают опираться на опыт прошлого, но и достаточно умело это делают сами. Мы многое уже знаем об истории строительства Комсомольска-на-Амуре. И вот как задумали и тонко исполнили свой замысел авторы в стремлении рассказать о духовной преемственности преобразователей Сибири и Дальнего Востока.

...По трамвайной колее нынешнего Комсомольска-на-Амуре посреди широких проспектов бежит, позванивая, трамвай. А сидят в нем не обычные пассажиры — почетные граждане города, ветераны стройки тридцатых годов. Едут, смотрят в окна на родной город, поют комсомольские песни и рассказывают нам о том, что им здесь дорого, памятно... Трамвай в этом эпизоде стал кинометафорой. Мы вместе с этим трамваем словно сами едем из прошлого в будущее. Из первой пятилетки — в одиннадцатую... Когда, как мечтают ветераны, вместе с пуском БАМа будет построен новый центр Комсомольска...

Эти вехи и есть нравственная опора фильма, позволяющая авторам его сказать о том, что за тяготами, потерями и ошибками стоят победы — а в них «наше первородство».

Фильм неровен. В нем есть и затянутые эпизоды, вторичная информация. И все-таки он привлекает главным: сфокусированным на экране единством коренных вопросов бытия. В этом единстве — большой мир БАМа в вековой ретроспективе и дальних перспективах развития огромного и могучего по экономической потенции региона. Мир этот умело создают, взыскательно отбирая пластические образы и точное слово, режиссер Валерий Хоменко и автор текста Леонид Шинкарев.

Мы знаем, как дефицитно полновесное слово за кадром. Столько расхожих приемов, шаблонных, затертых выражений кочует из фильма в фильм. Мы к тексту прислушиваемся, подме-

чаем сразу же находки, пропуская мимо сознания стереотипы. Размышляют ли авторы об историческом подвижничестве русского народа, опираясь на жизнь лейтенанта Бошняка и капитана Невельского, которые когда-то первыми добрались до мест, куда сегодня вышла магистраль, или описывают таежную дорогу, помогая зрителю приблизиться к мыслям бамовцев, совершающих очередной бросок на вездеходе в глубь намеченной изыскателями трассы, — текст прокладывает русло финального эпизода, куда органично втекает кадр за кадром.

В комментарии явно слышится голос Автора, помогающий нам преодолеть пространство земли и пространство мысли. К сожалению, во многих фильмах о БАМе авторские тексты такого свойства встречаются не часто.

●

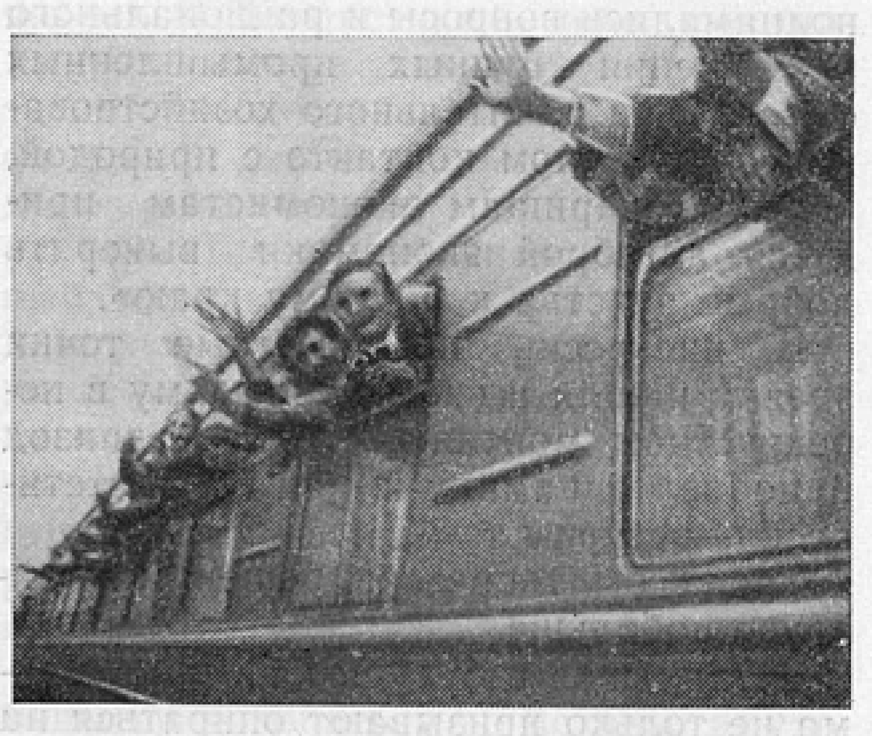
В истории освоения Сибири можно отыскать истоки подвижничества, нравственные устои, духовный опыт, на который полезно опереться, задумывая очередной экранный проект. Простая аналогия напрашивается и в отношении к кинолетописи БАМа. Когда-то и она началась. И все, что говорилось впервые, было интересно именно этим — первооткрытием. Прошло время, появился опыт в кинематографическом освоении темы, и спрос нынче с картин иной. Кинолетопись сильна качественным развитием.

Но всегда ли оно есть? Всегда ли есть у нас повод для удивления перед динамичной, полнокровной реальностью стройки, перед человеком труда, когда все это оказывается на экране?

Вот — солидная и яркая трудовая биография. Бригадир монтажников Евгений Ставицкий. Он строит мосты. Давно и умело. А еще он — коллекционер. Правда, собирает не марки, не спичечные этикетки, а ленточки — те самые, которые разрезают под звуки духового оркестра, под аплодисменты, в торжественной обстановке, когда открывают новое сооружение. Этой деталью не преминули воспользоваться авторы документальной ленты «Тридцатый мост».

Они узнали, что у Ставицкого накопилось уже 29 ленточек, столько он построил мостов. На очереди — тридцатый. Символично. Своеобразный юбилей, чем не тема для очерка?

Начали снимать... И на экране все до обидного знакомо, виданное-пере-



С того самого дня, когда вся страна впервые услышала звонкое слово «БАМ», вместе с первопроходцами магистрали находились кинодокументалисты. Вот почему экранная летопись стройки позволяет зримо представить, как создавалась магистраль и как рождались в эти годы трудовые биографии ее строителей.

виданное. Привычные съемки на рабочем месте, привычные реплики за кадром: «майна — вира». Сценки отдыха: на рыбалке, возле костра. Потом митинг, проезд поезда по мосту. Все вроде бы от жизни... Но словно фильм собирали из типовых конструкций, как сам мост, о котором рассказывается. Вот в чем беда. И когда мы слышим диктора: «мосты — ключи от БАМа», «ребята с полуслова понимают друг друга», «мостовики — покорители рек», — мы ловим себя на мысли, что не волнуют душу эти словесные штампы, напротив, заслоняют редкие находки, постепенно обкрадывают живую ткань фильма.

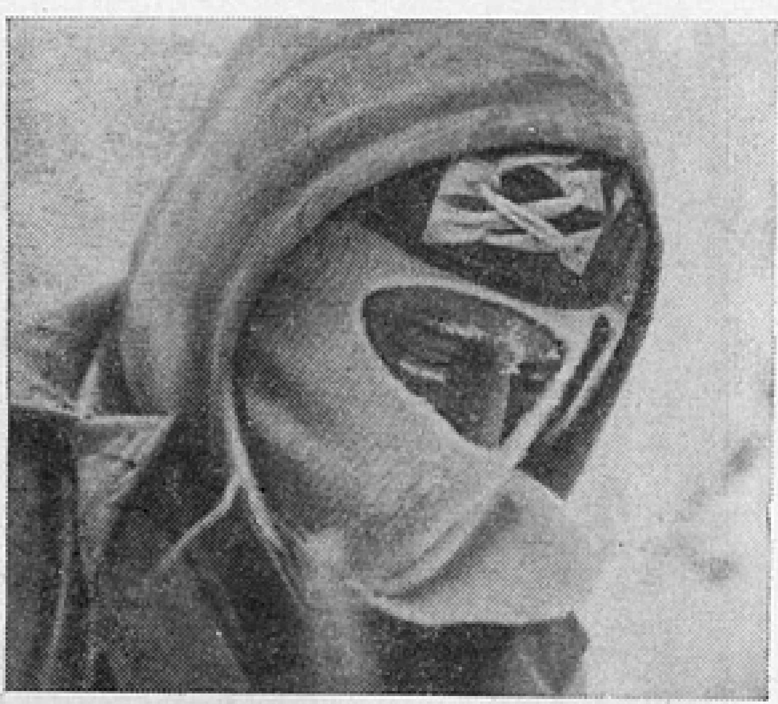
Чем обогатила нашу летопись эта картина?

Не больше чем репортерским наскоком, да простят меня авторы, представляется мне и очерк «Солдаты БАМа». В нем рассказывается о военных строителях восточного крыла магистрали. И снова мы перед выбором, снова терзаем себе душу: понимаем, что перед нами мужественные люди, что работают они в труднейших природных условиях, что есть их за что уважать. А на экране меняют друг друга типовые клише. Всего понемногу — и строевая подготовка, и та же рыбалка, и возведение моста, и укладка пути, и митинг... А образ мужественного воина-строителя на киноэкране так и не получился.

В фильмах «Сельские спутники БАМа» и «Поезд особого назначения» ощущается желание создателей разнообразить и обогатить тематическую фактуру кинолетописи. Первый фильм задавал назревший вопрос: как решить Продовольственную программу применительно к БАМу? В картине привлекают наше внимание и к тому обстоятельству, что сегодня здесь живут тысячи детей. И резонно задается один частный, но очень острый вопрос: где достать для них молоко? Но **каким** языком говорят с экрана! Почему в нем столько бесстрастной казенщины? Потому, думается, что авторы фильма не сумели воспользоваться материалом, избавили себя от тягот душевного соучастия героям ленты — строителям и их семьям. Не узнаешь из фильма их позиции, не почувствуешь их неравнодушия...

Мне показалось, что определенный формализм и накатанный прием искусственного оживления протокольных съемок с последующими подсъемка-





ми натуры, портретов, деталей серьезно повредили фильму «Поезд особого назначения». А ведь применительно к тематике БАМа запечатленное на пленке событие знаменательно: на магистраль следует Всесоюзный ударный отряд железнодорожников. Мы дожили до дня, когда на БАМ едут прямые преемники строителей — машинисты, составители поездов, дежурные по станциям. Едут на постоянную работу.

Семнадцать метров проезда, где мы видим мчащийся по заснеженной колее поезд, сибирскую живописную панораму, создают поначалу хорошее настроение. Но где-то через один-два эпизода лента свернула на избитый путь отчета о событии, приправленного дозой пафоса. И сработана лента, как тот локомотив, у которого «вся сила ушла в гудок». Анализировать в ней нечего. Вынесу на суд читателя только одну характерную реплику из текста: «Дорога всегда сближает людей, не важно, что тесно, важно, что вместе. И важно понять еще, что рядом надежные товарищи, которые всегда поддержат тебя и в деле, и в песне...» Понятно, что дальше пассажиры поют...

Неглубокая сценарная конструкция, не смонтированное идеей, не скрепленное мыслью противопоставление разных точек зрения, собственная авторская пассивность — все это, к сожалению, привело к тому, что и лента «Священный Байкал» оказалась в тупике вторичности.

К проблеме Байкала кинематографисты обращались не раз. В связи с магистралью эта проблема актуализировалась. Судьба уникального озера, естественно, волнует общественность. На перекрестке мнений по-прежнему оживленно и беспокойно. Своеобразный экранный «круглый стол» собрали и создатели фильма «Священный Байкал». Для чего? Судя по всему, для постановки вопроса: что есть великое озеро — «полигон» или «академия»? Затея, что и говорить, благородная. Но вот о чем нельзя не задуматься. Незадолго до выхода фильма на экраны страны «Литературная газета» провела очередную дискуссию, проверяя действенность печатного слова. Заботимся мы и о действенности кинопублицистики и потому были вправе ожидать от новой ленты подхода к проблеме глубокого и динамичного, учитывающего те изменения, которые проис-





ходят в реальной жизни. А что же на экране?

Не мудрствуя лукаво, кинематографисты предлагают нам несколько взаимоисключающих высказываний специалистов. Полемика идет, точки зрения остропротивоположны. У каждого — своя логика. А где же истина? Есть какая-то уклончивая легковесность в такой подаче материала. Проблемность публицистики нынче в моде. Псевдопроблемный эпизод — лишь дань ей. И потому, я думаю, фильм подернут вуалью сантимента. Время от времени крупные планы выступающих специалистов вытесняются с экрана лирическими пейзажами. Зарисовки эти инертны, словно сняты для другой картины, для «видовки». И конечно же, за кадром звучит: «Славное море, священный Байкал».

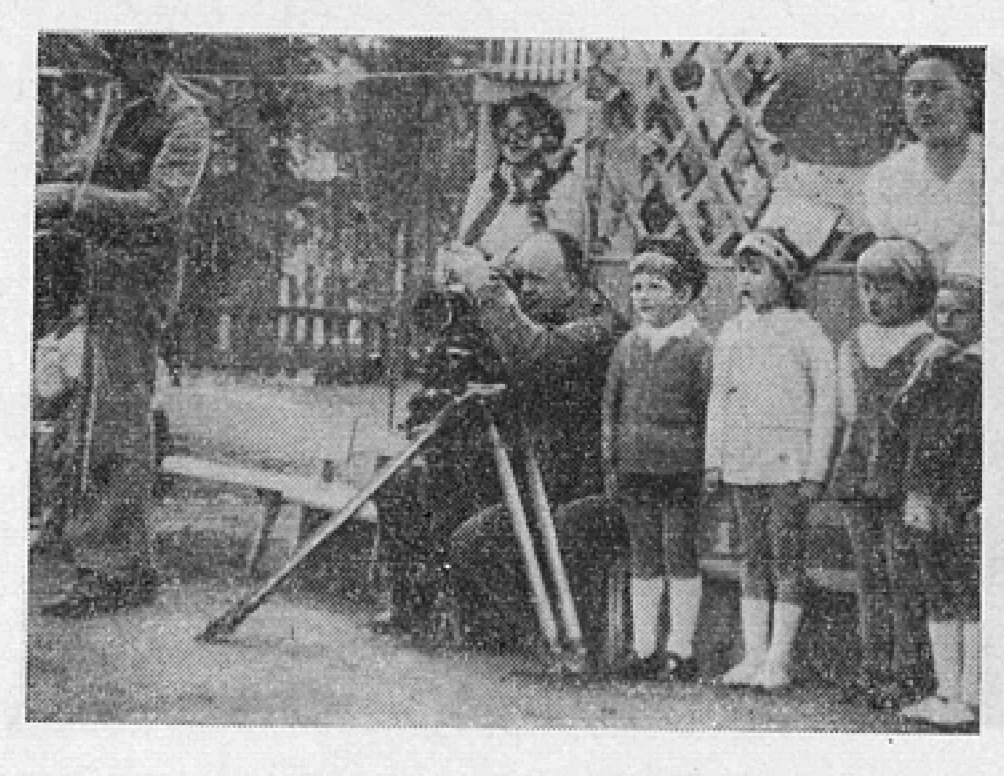
●

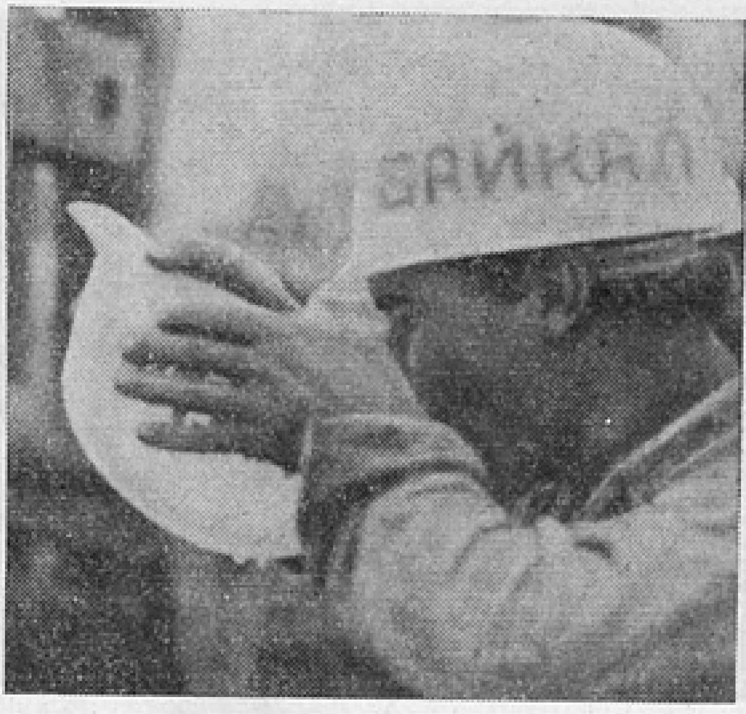
БАМ раздвинул новые тематические горизонты уже не только стройки, но и жизни вокруг нее. Некоторые из них попали в поле зрения кинематографа, другие остались пока незамеченными. Похоже, что и в практике кинематографистов в отношении БАМа уместно понятие «комплексность». Комплексное освоение географического региона и такое же кинематографическое постижение темы БАМа.

Кино — социальное зрение, для кинопублициста главным на БАМе является человек, его духовный мир, красота мысли и чувства. Все, что связано с его личной и социальной жизнью, с его мировосприятием. Но на экране это надо п о к а з ы в а т ь.

Вспоминается в этой связи фильм «Проходчики» Восточно-Сибирской киностудии. Авторы фильма запечатлели событие не рядовое — сбойку тоннеля. Однако содержание фильма шире события. В нем много синхронных сцен, где рабочие говорят о том, что не ладится. Бурильщик рассказывает, как в забой хлынула вода, как пятнадцать дней работали в водопаде... Однако именно этот эпизод в фильме н е с н я т, хотя, наверное, можно было бы вовремя послать в тоннель оператора. Уверен, что на студии нашлись бы смельчаки. Чтобы снять подвиг, надо быть рядом с теми, кто свершил его.

Вкус к событию — родовое качество кинорепортеров. Кинопублицисту, как и репортеру, пристало быть разведчиком в переменчивой, подвижной стихии жизни. Впрочем, в сравнении с репор-





тером у него больше времени для поиска образа трудовой победы, если она становится частью его темы, как одно из событий, составляющих идею и мысль фильма. У кинопублициста больше времени и для определения «болевых точек» стройки — видимых и скрытых, больших и малых. Повторяя прежние споры об освоении зоны Байкала, фильм «Священный Байкал» едва ли возбудит, разогреет общественное мнение. Не лучше ли было усилия публицистики направить в новое тематическое русло. Скажем, приехать в ту же Тынду, чтобы посмотреть на нее не с вертолета, но стать «кинодесантом» в гуще социальной проблематики молодого города.

Мне попалось в газете сообщение: «А в Тынде, юной Тынде, уже два года назад начальник милиции жаловался... на тунеядцев, причиняющих милиции немало беспокойств. Откуда тунеядцы на новостройке? Откуда они здесь — не в благословенных курортных местах, где само небо покровительствует праздности, а на суровой земле, где нужен прежде всего работник?»[2]

[2] «Литературная газета», 1981, 15 июля.

Разве не тема? Остросюжетный мог бы получиться фильм. Аспект для БАМа нов. Нерешенные проблемы, помните, рождают новые проблемы. Как не хватает нашим документальным фильмам максимализма в выборе тем. Не стали ли слишком устойчивы наши представления о том, что можно и что не нужно снимать? Вот и возникают на пути кинопублицистики тупики вторичности. А социальный рисунок магистрали в результате выглядит неполным. Тем-то и силен принцип комплексности, что, когда он действует — нет мелочей. Все важно изначально, все взаимосвязано.

Не скрою, есть ощущение: присмотрелись, может быть, даже подустали некоторые документалисты, снимая фильмы о БАМе. Кто-то скажет, что были на то объективные причины: сама стройка во внешних проявлениях однотипна: люди прорубают просеки, делают насыпи, тянут нить железнодорожной колеи. Их снимали не раз. Снимали и так, и этак. В трудные часы и в дни побед. Уж самое-то важное нашло свое отражение в кино? Это факт, но не повод к самоуспокоению. Ибо за годы строительства изменились люди, которые строят. Изменился не





только характер проблем, с которыми они встречались, изменилось их отношение к проблемам. Значит, и фильмы должны быть сейчас другими в сравнении с прежними.

Вот в чем дело.

Интерес к БАМу будет возрастать. Вскрыты ведь только первые пласты. За ними — глубина. Горы дел, горы тем.

●

«Мы строим БАМ — БАМ строит нас!» — не просто лозунг, это жизненная позиция тысяч и тысяч юношей и девушек, отправившихся по призыву партии в суровые края, чтобы проложить магистраль. Они связали со стройкой личные судьбы, здесь они учились государственному подходу к большому делу. Это обязательно сказывается в характере человека: проснется иной и вдруг поймет — стал другим. Крепче, чище, сильнее...

Еще и еще раз зажигается экран. И вот — «Испытание». Фильм как бы венчает долгий, многотрудный киномарафон, самоотверженно пройденный группой Владлена Трошкина, и, можно догадаться, был он и для режиссера, и для его постоянного соавтора — вместе с ним за эти годы познавшего и полюбившего своих героев Л. Николаева, и для операторов Н. Григорьева, В. Дурандина, С. Черкасова тоже своеобразным испытанием. Нелегкие раздумья, оглядка на проделанный путь, на снятое и не снятое, добытое и не добытое — все это ощутимо в кадре и за кадром «Испытания».

Нелегок хлеб удач, нелегок хлеб кинопублициста вообще. Но тем ценнее этот хлеб. Фильм убеждает нас, что и в художественном творчестве количественные категории закономерно, диалектично переходят в категории качественные.

В жизненной плоти стройки авторы фильма сумели подметить, обдумать сугубо сегодняшние нравственные противостояния, конфликтные ситуации, позволяющие рельефно проявиться людским характерам, индивидуальностям, судьбам, и талантливо снять это, сделав достоянием кинолетописи наших дней.

Мы стали свидетелями нескольких драматически напряженных поворотов в реальных человеческих биографиях — бригадира Валентина Шпенькова, проходчика Николая Омельяненко, тоннелестроителя Валентина Толсто-





ухова, — да таких, что каждой хватило бы и на роман, и на пьесу, и на художественный фильм. По плечу оказался такой материал и документалистам. Вот где по-настоящему пригодился профессиональный опыт публициста, виртуозно владеющего экранной пластикой и чуткой синхронной камерой.

В. Трошкин — свой на стройке, в ее простых и непростых буднях, его знают в лицо, ему доверяют, его ждут и, конечно, жадно всматриваются в экран, когда появляется на нем очередной фильм о БАМе. Оттого и не боится режиссер задавать бамовцам главные и непростые вопросы.

Закономерен его диалог с героями и не случайно появление режиссера в кадре, его настойчивое стремление к истине, к откровенности в ответах, к глубине раздумий.

«...Честно говоря, ехать в этот далекий бамовский поселок мы побаивались. Виной тому события, случившиеся вскоре после праздника, участником которого была знаменитая бригада Валентина Шпенькова...» Документалисты не знают, обрадуется ли их герой новой встрече, захочет ли беседовать, отвечать на вопросы перед камерой. Реальный человек вправе поступать так, как захочет. А у Шпенькова были на то причины. Он уже не возглавляет бригаду. И знаменитый «Бронепоезд особого назначения», о котором рассказывал одноименный фильм В. Трошкина, теперь работает без Шпенькова. Хороший пример непредсказуемой сложности взаимоотношений жизни и искусства. Посмотрите, как умело воспользовались авторы неожиданным поворотом событий, чтобы вовлечь нас в сложную стихию отношений в рабочем коллективе.

В бригаде возник конфликт. Ребята сочли, что бригадир противопоставил себя коллективу. И Шпеньков был вынужден уйти.

Так коротко выглядит ситуация. Но мы понимаем, насколько непроста она для киногруппы. Чтобы проанализировать ее, как минимум нужно, чтобы вас подпустили к себе. Раз. Чтобы вам рассказали правду. Два. И чтобы эта правда стала достоянием миллионов зрителей. Три.

Постепенно все сокровенное, накопленное, выношенное в людских душах начинает выявляться в фильме. Экран притягивает к себе психологической достоверностью откровенного разговора.

Доверие рождает доверие. Прежде всего В. Трошкину и его соратникам доверяют. Им могут сказать, опровергнув стереотип, что «на БАМе немного отучили уважать слово «романтика». Потому что там нужно быть прежде всего специалистом, а любителей попутешествовать за государственный счет по одной, другой стройке вряд ли стоит уважать...» Ему, В. Трошкину, Н. Омельяненко сознается, что здесь, на БАМе, он обрел, пожалуй, самое главное — чувство ответственности. И уверенность в себе. И все это говорит он, пожалуй, не обращая внимания на камеру. Точнее, доверяя ей. Люди говорят о своих думах, о прожитом, сделанном и несделанном. О боли, досаде, о том, что «самые ненужные испытания — испытания неудобствами, неоправданными житейскими трудностями...»

Высок удельный вес правды в слове экранного героя. На такую правду с наскоку не десантируешь. К ней надо добираться, дотягиваться через время. Что и делал все эти годы В. Трошкин со своими товарищами, соратниками, единомышленниками. Дотянулись, и вот теперь уже зрительный зал с доверием всматривается в картину.

Многое из того, что нас волнует в повседневности, скажем, самоощущение человека в большом коллективе, в большом и ответственном деле, нашло

в фильме «Испытание» своеобразное художественное воплощение, преломленное в реальных коллизиях. Мы стали свидетелями волнующих моментов нравственного выбора, который делают без тени позы и назидания конкретные люди в конкретных обстоятельствах. Мы увидели честных, по-житейски мудрых, по-государственному думающих людей. Скромных и справедливых. И потому привлекательных.

Вообще, герои картины и сама она проникнуты совестливостью. А стало быть, движением человека к решительному поступку, ибо у совести нет альтернатив, вариантов, запасных ходов. В «Испытании» много психологически тонкого, душевного материала. Все это можно добыть только в терпеливом поиске, когда художнику одинаково интересны герои и в звездные их часы, и в моменты неудач.

«Испытание» лишний раз доказывает, что не бывает «выработанных тем», что каждая из них, даже самая освоенная, может снова и снова воодушевить вдумчивого кинематографиста свежими идеями, подвигая к поиску новых художественных средств. Статичность фактуры материала появляется лишь когда нет самодвижения художника.

Камера В. Трошкина видит БАМ не со стороны, как иной болельщик игру с трибуны. Она участвует в стройке как активная, действующая, созидающая сила, формируя общественное мнение, живую человеческую энергию, а значит, способствуя успеху дела. Фильмы, подобные «Дому у дороги», «Испытанию», кровно вливаются в многослойное русло стройки, в динамичную жизнь трудового сообщества. Они сами — частица БАМа.

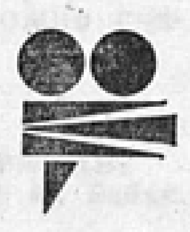
Дела многих кинематографистов можно приравнять к подвигу строителей магистрали.

В Звездном, первом населенном пункте, выросшем на трассе БАМа, есть улица имени кинооперотора Володи Горбунова. Когда-то вместе с первым десантом спустился на топкую землю сибирской тайги и он. Так появились первые кадры БАМа. Скоро вышел фильм «Даешь БАМ!». И сегодня все, кому хочется рассказать о том времени, вновь и вновь используют ставшие хрестоматийными кадры Володи Горбунова.

Он работал вдохновенно, светло и музыкально. И потому появились на экране «Серебряные рельсы». И они действительно получились у Горбунова серебряными, поэтичными, символическими.

И потому появились первые запоминающиеся портреты бамовцев. Тоже выполненные художественно, изобретательно. Хроника стройки продолжается, хроника судеб продолжается. Но Володи Горбунова уже нет в живых. «За скромное мужество, за веру в искренность побуждений кинооператора Владимира Горбунова, за то, что он шагал и продолжает идти по тайге рядом с первопроходцами, и назвали центральную улицу в поселке Звездном его именем». Так сказал о своем друге Владлен Трошкин в фильме «Скорый до Кунермы».

Понятно, ценность кинолетописи стройки с каждым годом будет возрастать. Стройное, последовательное кинонаблюдение постепенно отпечатывается в зрительской памяти, складываясь в образы, обеспечивая этой памяти надежность и эмоциональную силу. Я сравнил бы кинолетопись БАМа с фронтовой кинохроникой, с хроникой освоения космоса, с уникальными гагаринскими кадрами, которым жить в веках.








Вверху и внизу — кадры из нового документального фильма «Маршал Жуков. Страницы биографии»






Разборы и размышления

Лаборатория

Наука побеждать

Вадим Кожевников

Казалось бы, об этом человеке ты знаешь все возможное. О нем немало написано в книгах, статьях, в разных энциклопедиях. Его образ возникал не раз на киноэкране в фильмах и художественных, и документальных. На книжной полке рядом с его «Воспоминаниями и размышлениями» стоят книги многих крупнейших наших полководцев, где, пожалуй, самые яркие страницы посвящены его искусству, которое вот уже четыре десятилетия изучается в военных академиях, училищах. Новые поколения защитников Отечества, защитников социализма и мира на земле, учась на его примере, приобщаются к полководческому гению, постигают премудрости науки побеждать, выполняют ленинский завет: «Учиться военному делу настоящим образом!»

Казалось бы, о нем известно все. Из солдатских уст, из общения с командирами и полководцами на разных огненных дорогах, куда забрасывала тебя судьба фронтового корреспондента газеты за долгие четыре года самой тяжелой и кровопролитной войны. И, конечно же, из личных встреч и разговоров с маршалом, которые подарила жизнь. В этом смысле мне повезло. Таких встреч с маршалом было не так уж много у моих коллег, хотя свыше тысячи писателей принимали участие в Отечественной войне... Великие, всенародные испытания, можно сказать, породили у нас целую военную литературу, воссоздавшую подвиг советского народа, его замечательных полководцев. Тема эта — поистине неисчерпаема. И, думается, еще не одно новое поколение деятелей искусства и литературы, продолжая и развивая наши лучшие традиции, внесет свой весомый вклад в могучую, многоцветную картину, откроет нечто свое, неповторимое в эпосе героизма народа, находя высокое сопряжение времен минувших, настоящих и устремленных в будущее.

К этому ряду я отнес бы и художественно-публицистическую ленту «Маршал Жуков. Страницы биографии», созданную усилиями кинематографистами того поколения, которое хотя и застало войну, но помнит ее больше по воспоминаниям старших, по книгам, фильмам, документальным свидетельствам. Мне важно подчеркнуть, что режиссер этой картины Марина Бабак восприняла творческую эстафету непосредственно из рук замечательного поэта и писателя, фронтового корреспондента Константина Михайловича Симонова. Она работала с ним над фильмами «...Чужого горя не бывает» и «Шел солдат...». Это генетическое духовное родство с К. Симоновым ощущается не только в режиссерской руке Марины Бабак, но и в сценарии, созданном ею в содружестве с драматургом Игорем Ицковым, и в интонациях одного из крупнейших наших актеров Михаила Ульянова, ведущего нить повествования и от авторов фильма, и от имени героя — автора книги «Воспоминания и размышления». Актер немало сделал для упрочения образа маршала Жукова в народной памяти, — в художественных фильмах «Освобождение», «Блокада»...

Оговорюсь сразу, во многом картина «Маршал Жуков» показалась мне необычной, что и заставило меня, не кинематографиста, отложив разные срочные дела, взяться за перо, чтобы поделиться впечатлениями, можно ска-

---

«МАРШАЛ ЖУКОВ. СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ»
Сценарий М. Бабак, И. Ицкова. Режиссер М. Бабак. ЦСДФ, 1984.

зать, участника и очевидца тех грандиозных событий. Признаюсь, что перед началом просмотра я предполагал, что увижу обилие батальных сцен, исторических эпизодов. Ведь они всегда эффектны, всегда, как говорится, смотрятся... Разумеется, в картину вошли кадры сражений от Халхин-Гола до Берлина, в ней рассказывается о боях под Москвой, о Сталинградской битве, о штурме фашистского логова. Из кремлевского кабинета действие переносится в зал инженерного училища в Карлсхорсте — туда, где был подписан исторический акт о безоговорочной капитуляции фашистской Германии... Словом, масштаб и размах событий переданы интересно и полно.

Однако — и в этом я вижу главное достоинство ленты — авторы внимание свое сосредоточили на раскрытии личности полководца. Им удалось избежать при этом излишнего увлечения деталями, бытовыми подробностями, штрихами (хотя в фильме, пусть и скупо, представлена довоенная биография Жукова, включены кадры, где маршал снят в кругу семьи, на отдыхе и так далее). Нераздельность, слитность человеческих и профессиональных качеств Жукова, если так можно сказать, составляют в картине единство его души. Я убежден, что в необыкновенной личности маршала нельзя разъять, отделить черты полководца и человека. Он был един в этих ипостасях, и «мгновения истории», узловые моменты его биографии, о которых рассказывается в фильме, подтверждают это.

...Когда вышла в свет и мгновенно завоевала широчайшую популярность книга Георгия Константиновича «Воспоминания и размышления», на Западе ее встретили с большим интересом. Но кое-кто ждал там сенсаций, жаждал узнать какие-то «скрытые под мундиром» черты личности Жукова. Мало кто, однако, на мой взгляд, понимал, что победоносная сила жуковского неповторимого характера как раз и заключалась в монолитности его духовных и нравственных качеств. В единстве его судьбы с судьбой народной. В том, о чем он сам сказал, завершая книгу верными и прекрасными ленинскими словами: «Никогда не победят того народа, в котором рабочие и крестьяне в большинстве своем узнали, почувствовали и увидели, что они отстаивают то дело, победа которого им и их детям обеспечит возможность пользоваться всеми благами культуры, всеми созданиями человеческого труда».

Пушкин служил поэзии, Менделеев — химии, Чайковский — музыке... Призванием Жукова было военное дело. Главной его всеопределяющей жизненной целью было постичь военную науку, научиться одерживать победы над противником. Исходя из этого, целеустремленно и неуклонно, сознательно строил он свою биографию, совершенствовал те качества, которые необходимы полководцу. Этим он жил. Никогда и ни в чем не изменив главному своему призванию.

Я много раз перечитывал книгу Жукова — от первой страницы до последней. Она не случайно посвящена Советскому Солдату — «автору Победы», как удивительно сказано у Георгия Константиновича. В комментарии к фильму, о котором я пишу, есть точная и по-своему ключевая фраза: «Он тоже был солдатом, дошедшим до Берлина. И, как все, расписался на стене рейхстага — Жуков...» И эта — солдатская тема — проходит через весь фильм, становится своеобразным его лейтмотивом.

Неожидан, например, рассказ Жукова об одной из встреч на фронтовых дорогах — в те дни, когда в дальнем Подмосковье, в критические дни начала Московской битвы он искал штаб Резервного фронта. Привожу полностью слова маршала:

«Вижу, два связиста тянут проволоку недалеко от дороги. Я остановил машину, спрашиваю:

— Товарищи, не знаете, где штаб Резервного фронта?

— Нет, не знаем.

— А куда вы тянете провод?

— Куда надо, —говорит, — туда и тянем.

Здоровый детина такой! Ну, думаю, солдат хорошо службу знает, раз малознакомому человеку, вернее, даже незнакомому человеку так отвечает. Пришлось назвать, кто я такой есть.

— Мы, — говорит, — извиняемся. Мы вас не знаем в лицо, поэтому так и ответили».

Надо видеть Жукова на экране в этот мо-

мент! Надо видеть, как вдруг скульптурное («одним взмахом резца высеченное», как подметил Константин Федин) лицо его вдруг озаряется улыбкой, как высвечиваются самые потаенные, самые сокровенные движения его души! И тогда становится понятным, почему, рассказывая о Московской битве, он стремился поведать не только о глобальных, стратегических материях, но и об этих живых и по-своему необыкновенных подробностях военного нашего бытия...

В тех немногих кадрах, где Жуков снят с солдатами, где он беседует с ними, проявляется человек, сам прошедший суровую солдатскую школу.

Из множества рассказов, изустных преданий, даже легенд о маршале авторы выбрали одну фронтовую историю. Шофера Жукова прямо-таки одолели солдаты: «Ты возишь маршала, спроси его, когда эта война кончится?» Водитель все не решался заговорить. Но однажды ждал маршала в Кремле. Вышел Жуков к машине под утро, тяжело осел на сиденье и спросил у шофера: «Когда же эта война кончится?» Между прочим, история эта, слышанная мною еще в дни войны, — чистая правда.

Жуков любил солдата, знал и о солдатской любви к себе. Однако он никогда не позволял себе фамильярности в общении с солдатами, не искал популярности. И хроника (а авторам удалось буквально по крохам собрать прежде не виденные, порой просто уникальные документы) об этом свидетельствует: большая группа солдат и офицеров собралась во дворе штаба 1-го Белорусского фронта. Готовится групповой фотоснимок. Выходит Жуков. Старается не привлечь к себе особого внимания. Сел, где положено — в первом ряду, сфотографировался...

Он бывал по-жуковски крут... Но его любили безраздельно и искренне. И секрет кроется, пожалуй, в главном деле его, в славе, выраженной в солдатской поговорке: «Где Жуков — там победа...».

●

Более всего поражают в фильме портреты Жукова. Кинокамера обладает одним несомненным достоинством — она запечатлела (особенно в тех кадрах, где Жуков сам говорит с экрана) диалектику его мысли, смену душевных состояний, силу чувств. Таковы, например, фрагменты беседы маршала с Константином Симоновым о событиях под Москвой. Кажется, позволив минутное расслабление, улыбку, маршал вдруг отдает сам себе жесткий приказ говорить о самом главном, существенном, мобилизует себя...

Таким он запомнился и мне. Помню, в 1943 году я в качестве фронтового корреспондента находился в войсках в районе Курской дуги.

«Солдатский телеграф» уже говорил о предстоящем наступлении, и предчувствие решающих событий на курско-орловском плацдарме буквально носилось в воздухе. У меня сложились хорошие отношения тогда с генералом, впоследствии маршалом Иваном Христофоровичем Баграмяном. Я пытался расспросить Баграмяна, где полезнее было бы мне находиться как корреспонденту, на каком участке фронта. А Иван Христофорович как раз ждал в гости Жукова — заместителя Верховного Главнокомандующего, представителя Ставки, и он разрешил мне зайти и лично расспросить Жукова.

Так случилось, что неожиданно для себя я оказался у Баграмяна как раз в тот момент, когда они с Жуковым обедали. Скажу прямо, явился я некстати, но отступать уже было поздно. Баграмян объяснил: «Это писатель, фронтовой корреспондент...»

— Что вы хотите от меня? — хмуро спросил Георгий Константинович.

— Где будет направление главного удара?

— Может, прикажете еще вам дать и документы Ставки?..

В конце концов при помощи Баграмяна мы поладили на том, что мне будет разрешено ехать в машине с офицерами, сопровождавшими Жукова...

Вообще скажу, Георгий Константинович с уважением относился к писательскому цеху. Знаю, что он любил замечательного уральского сказочника Павла Бажова, они очень дружили, когда — уже после войны — Жуков командовал округом в Свердловске.

Когда Бажов скончался, мне было поруче-

но возглавить писательскую делегацию на его похоронах. В те дни и состоялась моя вторая встреча с Жуковым. Чем-то, видимо, я тогда его заинтересовал, и Георгий Константинович попросил меня задержаться в Свердловске. Я очень обрадовался этой просьбе, долго беседовал с маршалом, расспрашивал о недавних еще тогда событиях Великой Отечественной и особенно о битве за Москву...

Даже в обычном костюме, без наград и регалий, помнится, Жуков смотрелся маршалом... Он пригласил меня на спектакль, мы вошли в ложу — и все, кто был в зале, словно повинуясь единому порыву, встали, приветствуя его. Я ощутил в то мгновение эту общую потребность — и тоже встал, хотя прямо скажу, что сам Жуков не ждал такой реакции....

Со всеми он держался ровно, одинаково, независимо от чина или ранга. И всегда оставался самим собой. Жуков был Жуковым.

●

Храбрость Жукова общеизвестна... Еще до Октября он, унтер-офицер драгунского полка, стал дважды георгиевским кавалером. Доброволец Московской кавалерийской дивизии только что созданной Красной Армии, коммунист с 1919 года, он был удостоен в годы гражданской войны почетнейшей боевой награды — ордена Красного Знамени. Так начинался путь к четырем Золотым Звездам Героя Советского Союза, к двум высшим полководческим отличиям — орденам «Победа».

В характере Жукова-полководца открылась и другая человеческая грань, требовавшая мужества. Он видел недостатки и промахи в своем деле, смело и откровенно высказывал и всегда отстаивал свои взгляды.

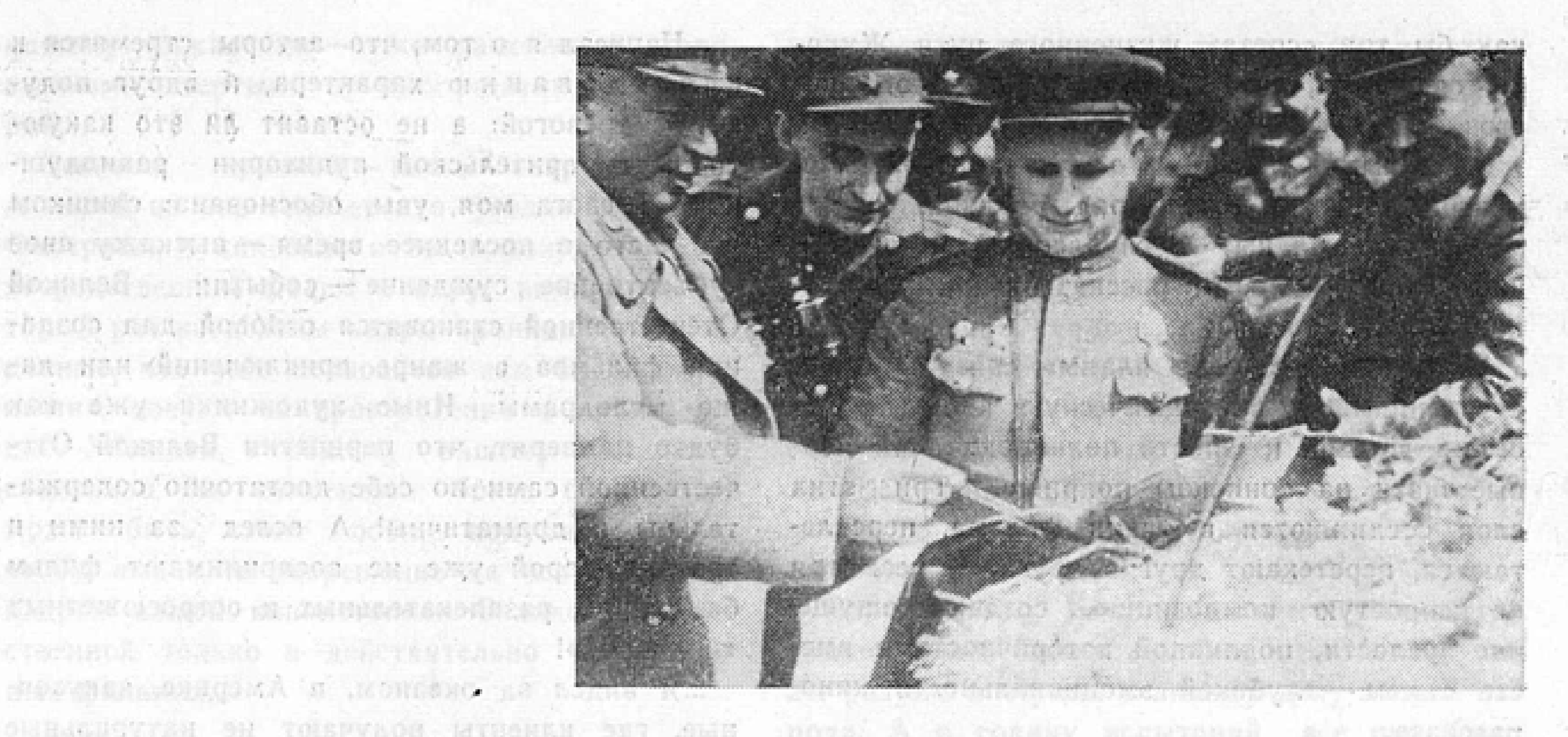
Характер Жукова был тверд перед любыми обстоятельствами. Они, обстоятельства, могли меняться, а он, Жуков, нет. Об этом и рассказывается в фильме, особенно в тех эпизодах, где прослеживается сложная диалектика его взаимоотношений с Верховным Главнокомандующим. Особенно в драматической сцене, относящейся к последним дням июля 1941 года. Жуков, будучи в ту пору начальником Генштаба, предложил в ходе доклада Сталину в числе прочих мер переформировать силы, оставить Киев, нанести контрудары в районе Ельни. Последовавший за этим диалог «на высоких тонах» воспроизведен на экране скупыми средствами: всего две фотографии — постаревший, осунувшийся, много переживший в те дни Сталин и бритоголовый, с каким-то отчаянным выражением воли и упорства Жуков. Два стоивших друг друга характера... Две точки зрения...

Сталин обрушил на Жукова, казалось, всю силу своего гнева. Но начальник Генштаба стоял на своем... Тут же, в кремлевском кабинете, Жуков был отстранен от должности. Но он отстаивал свою позицию с небывалой решимостью. И Верховный, вначале, видимо, недооценивший всего значения возможного успеха под Ельней, тут же в Кремле — прошло всего сорок минут — поручает Жукову провести наступление...

Этот эпизод, известный и по мемуарам маршала, приобретает в фильме огромную публицистическую силу...

Я помню июль и август сорок первого — на фронте я был со второго дня войны. Мы отступали... То были горькие и тяжкие дни... Но нам удалось тогда в ожесточенных боях на Смоленском направлении задержать наступление гитлеровцев. И вот — впервые — прозвучали радостные сводки. Опасный ельнинский выступ перестал существовать — впервые с начала войны мы шли по отвоеванной земле. Впервые увидели мы трупы гитлеровцев — до этого фашисты не бросали своих мертвецов на поле боя, хоронили их под аккуратно поставленными крестами из берез, выписывали готическим шрифтом таблички с именами убитых... Жуков — наступал. Наступал с теми солдатами, что, по словам Твардовского, перед этим отходили «от западной границы до ворот родной столицы»... Воля Жукова была непреклонна — и в дни поражений солдат обязан учиться великой науке побеждать. Бои под Ельней показали, что наш солдат может не только стоять насмерть, но и наступать — в этом-то повороте сознания армии и была огромная заслуга Жукова.

●



«МАРШАЛ ЖУКОВ. СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ»

Думаю, создатели картины «Маршал Жуков. Страницы биографии» поступили совершенно верно, сознательно ограничив в основном временные рамки своего кинорассказа — от событий на Халхин-Голе до последних дней войны в Берлине. Самое главное, что сделал Жуков, что сохраняется и будет, уверен, вечно храниться в памяти наших и всех грядущих поколений, совершено Жуковым как раз в эти решавшие судьбу страны годы.

Первой большой победой Жукова стал Халхин-Гол — и об этом лаконично, но четко и убедительно рассказывается в главе фильма, названной «Далеко на востоке». Именно халхин-голская операция, последние залпы которой отзвучали буквально за несколько дней до начала войны в Европе, определила черты жуковского полководческого стиля. За нанесенными на карту клиньями танковых ударов Жуков сумел разглядеть нечто более масштабное, а именно — военно-политическую задачу огромной важности, можно сказать, историческую задачу. Речь шла о том, чтобы навсегда отбить у агрессора охоту покушаться на безопасность рубежей нашей страны и ее союзников. И с экрана звучат много раз продуманные, выверенные слова Георгия Константиновича:

— Я думаю, Халхин-Гол отрезвил японцев. Видно было, что они получили хороший урок. И урок этот — одна из причин, почему Япония не выступила против нас в войне. Не единственная, конечно, причина, но одна из причин.

В рассказе о полководческом пути маршала авторов подстерегала серьезная опасность: можно было сбиться на обзорность и перечислительность, попытаться «объять необъятное». Возможно, после просмотра фильма у кого-либо возникнут некие претензии — почему показаны не все операции, не все сражения, нет того, не сказано о другом...

Скажу со всей откровенностью: такого рода требования мне кажутся неосновательными. И вот почему.

Во-первых, даже почти полуторачасовая документальная лента (случай, сколько я понимаю, чрезвычайно редкий в нашем кинематографе), естественно, не может отличаться исчерпывающей полнотой. А во-вторых, и это куда важнее, сегодня от кинопублицистики, от фильмов на военную тему мы вправе ждать другого — исследования вглубь.

Мне кажется поэтому интересной и плодотворной попытка сценаристов и режиссера дать

как бы три «среза» жизненного пути Жукова, соединить, говоря языком кинематографистов, «крупные», «средние» и «общие» планы.

«Крупные планы» — это Халхин-Гол, Ленинград, Москва, Сталинград, Берлин...

«Средние планы» — углубленный и чрезвычайно информативный рассказ о личности полководца...

И, наконец, «общие планы» связаны с отступлениями в биографическую канву, в события детства и юности полководца, его первые шаги на воинском поприще. Три этих слоя соединяются в ткани фильма, переплетаются, перетекают друг в друга. И несмотря на непростую композицию, создают ощущение зрелости, подлинной историчности и вместе с тем — глубокой эмоциональности кинорассказа.

В титрах фильма указано: «Рассказывает Михаил Ульянов». То, что именно Михаил Ульянов рассказывает о Жукове, на мой взгляд, исключительно важно. Я не разделяю бытующего кое у кого мнения, будто Ульянов не похож на Жукова. Похож и внешне, и внутренне! Ульянов нашел в собственном «инструменте актера» и даже в своем характере те черты, которые необходимы для воплощения образа Жукова. А здесь, в документальном киноповествовании, Ульянов почти нигде не переступает зыбкую грань между комментарием и собственно «актерской» работой. Тут соблюдено чувство такта и меры. И есть при этом великая человеческая и художническая любовь к герою. Она как бы дополнительно освещает сам фильм.

Добавлю, что в фильме есть удивительный как бы рассказ в рассказе. Я имею в виду фотоповествование, основанное на уникальных снимках, сделанных Н. Х. Бедовым — офицером для особых поручений при Г. К. Жукове в годы войны. Эти любительские фото, впервые обнародованные, — словно выхваченные из самой жизни остановленные мгновения. В них все необычно — и жест Жукова, и его походка, и поворот круто посаженной головы, и гимнастерка без орденских планок, и многое, многое другое.

...Написал я о том, что авторы стремятся к исследованию характера, и вдруг подумал с тревогой: а не оставит ли это какую-то часть зрительской аудитории равнодушной? Тревога моя, увы, обоснована: слишком уж часто в последнее время — выскажу свое субъективное суждение — события Великой Отечественной становятся основой для создания фильмов в жанре приключений или даже мелодрамы. Иные художники уже как будто не верят, что перипетии Великой Отечественной сами по себе достаточно содержательны и драматичны! А вслед за ними и зрители порой уже не воспринимают фильм без эдаких развлекательных и остросюжетных «подпорок»!

...Я видел за океаном, в Америке, закусочные, где клиенты получают не натуральные продукты, а некие суррогаты. К ним бесплатно подают самые разнообразные — на любой вкус — приправы, всевозможные соусы. Глядишь — люди и привыкли к эрзац-пище. И потом настоящая еда кажется уже пресной. Вот чего бы не хотелось в наших картинах о войне — всяких «эрзацев», соусов да пряностей, когда тебе и перчику подбавят, и уксуса.

Фильм «Маршал Жуков. Страницы биографии» не опускается до заигрывания со скучающим, пресыщенным зрителем. В нем ведется правдивый, серьезный, честный и доказательный разговор о самом главном — о Победе народа, руководимого Коммунистической партией, о месте личности в истории, о смысле человеческой жизни, о подвиге и горячем сердце человека — патриота, защитника Отечества.

Меня обрадовали строгость, а порой даже и своеобразный аскетизм изобразительной манеры, звукового ряда, всех компонентов картины. В ней лишь несколько тактов музыки, очень мало грохота орудий и других шумов, в ней совсем немного баталий, но зато при этом есть облик и голос Войны.

Заслуживает внимания отношение авторов к хроникальным кадрам — к бесценной кинолетописи всех 1418 дней войны, созданной фронтовыми операторами. В кинорассказе о Георгии Константиновиче Жукове практически нет кадров, ставших — к глубочайшему

нашему сожалению — уже расхожими, привычными, стертыми от многократных повторений.

Военная хроника — наша сокровищница! А порой из нее черпает кто угодно попусту... Смотришь в кинозале и на телеэкране серый, посредственный фильм и вдруг видишь: в который раз вставлены кадры хроники — те, бесценные, что уже становятся как бы «дежурными», кочуют из произведения в произведение. Убежден, к общему нашему богатству следовало бы относиться более бережно! А может быть, стоит вообще подумать о том, чтобы выдавать разрешение на использование кадров нашей кинолетописи Великой Отечественной только в действительно значительных фильмах...

●

Самых больших слов благодарности заслуживает благородный труд Константина Михайловича Симонова.

...Я хорошо помню, как, передавая в наш журнал «Знамя» свою военную прозу, Константин Михайлович неоднократно говорил о своем увлечении последних лет — работе в документальном кинематографе. Еще тогда, когда он работал над циклом телефильмов «Солдатские мемуары», родился замысел картины о Жукове.

Если не ошибаюсь, именно тогда со страниц «Правды» К. М. Симонов обратился с призывом продолжать работу над съемкой киномемуаров участников Великой Отечественной войны, в том числе и прославленных наших полководцев. Работа эта должна быть обязательно продолжена.

Наверное, и вчера, и сегодня, и всегда кинодокументалист, человек с кинокамерой, должен стараться разглядеть в сиюминутном, нынешнем — важное для истории, нетленное, вечное.

Меня, например, по-настоящему поразили — комок стал в горле — заключительные кадры картины. Выйдя из автомобиля у Царь-колокола, сбросив шинель на руки ординарцу, Жуков садится на белого жеребца, едет по мощеному двору, вдоль Кремлевской стены к проему Спасской башни... Он снял фуражку, стряхнул капли дождя и пустил коня навстречу перезвону курантов.

Кто снял эти удивительные кадры? Мне кажется, оператор не задумывался, войдут ли они в официальный фильм о Параде Победы или нет. Он просто снимал Историю...

Мне представляется и верным, и каким-то необыкновенно теплым финал картины... Прозвучало глинковское «Славься...», и кадр остановился. И фраза Ведущего: «В тот год — год Победы — ему еще не сравнялось пятьдесят...» — заставляет еще и еще раз задуматься о подвиге народа и лучших, талантливейших его сыновей.

Народ-герой... Именно в нем рождаются удивительные личности. Они отдают все силы разума и сердца великому делу своего народа. А в годину испытаний все они были Солдатами в самом высоком смысле этого слова — от рядового до маршала.

В критические часы Истории сформировалась блестящая плеяда замечательных советских полководцев: Баграмян, Василевский, Говоров, Еременко, Конев, Малиновский, Мерецков, Рокоссовский, Толбухин...

Октябрь знаменовал появление на планете особой исторической общности людей — советского народа. И все лучшие черты, рожденные нашим социалистическим строем, годами неутомимой работы партии коммунистов, так ярко, незабываемо проявились в годы Великой Отечественной. В конечном счете это и привело нас к Победе.

Непреходящее значение лучших книг о Великой Отечественной войне, лучших фильмов — игровых и документальных — выражается, по моему убеждению, и в том, что они составляют надежный фундамент и верный ориентир для новых поколений художников. Ибо нельзя представить, чтобы когда-нибудь была исчерпана тема всенародного подвига.

ОТ РЕДАКЦИИ

Когда была уже в наборе эта статья, пришла горькая весть: перестало биться сердце Вадима Михайловича Кожевникова, видного советского писателя, Героя Социалистического Труда, лауреата Государственной премии СССР, секретаря правлений Союзов писателей СССР и РСФСР,

главного редактора журнала «Знамя», сделавшего немало и для нашего киноискусства. Вспомним хотя бы фильмы, снятые по его широко известным произведениям, — «Март — апрель», «Щит и меч», «Знакомьтесь, Балуев!». Будучи много лет заместителем председателя Комитета по Ленинским и Государственным премиям в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, он неустанно и заинтересованно следил за развитием многонационального советского киноискусства, поддерживал все новое, глубоко новаторское, имеющее важное социально значимое содержание, отвечающее духу времени, эпохе строительства общества зрелого социализма, коммунистического будущего.

Писатели не уходят из жизни. Они остаются в своих книгах, в горячем и живом публицистическом слове статей и выступлений. Об этом свидетельствует и эта последняя статья Вадима Кожевникова, пламенного патриота и интернационалиста, живого очевидца и участника великих исторических событий. Каждой своей строкой писателя-коммуниста Вадим Кожевников остается не только в народной памяти, но и в нашем боевом строю.

Наш журнал уже писал о фильме Сергея Бондарчука «Красные колокола». Процесс работы над уникальной по замыслу киноэпопеей подробно осветил очерк Елены Дангуловой «Сопряжение» («ИК», 1982, № 10—12). Обстоятельному анализу фильма посвятил свою статью американский журналист Майкл Давидов («ИК», 1983, № 4).
Новый прилив зрителей вызвала демонстрация телевизионного варианта картины по Центральному телевидению в ноябре 1984 года. Поэтому мы вновь возвращаемся к фильму, отмеченному в 1984 году Государственной премией СССР, предлагая читателям рассказ о том, как создавалась его телеверсия, а также зрительские впечатления, рожденные второй премьерой фильма С. Бондарчука.

Колокола эпохи

Диалог после телепремьеры ведет и комментирует Леонид Винчи

Киноэпопея «Красные колокола» Сергея Бондарчука, созданная по мотивам произведений выдающегося американского писателя и публициста Джона Рида «Восставшая Мексика» и «Десять дней, которые потрясли мир», стала крупным кинематографическим событием. Первая часть дилогии — «Мексика в огне» — с успехом демонстрировалась на VI Международном кинофестивале в Ташкенте; спустя некоторое время фильм был отмечен Главным призом XXIII Международного кинофестиваля в Карловых Варах «Хрустальный глобус». Тогда, на торжественной церемонии вручения приза, С. Бондарчук передал награду представителям мексиканской кинематографии. «Я считаю, — сказал режиссер, — что главным героем и главным создателем фильма является мексиканский народ. Значит, и этот приз должен быть в Мексике».

С не меньшим успехом была показана на ря-

де международных кинофестивалей вписавшая новую страницу в советскую кинематографическую Лениниану вторая часть киноэпопеи — «Я видел рождение нового мира».

Дилогия «Красные колокола», состоящая фактически из четырех полнометражных фильмов, представляет собой сложно организованное эпическое полотно. В нем нашли экранное воплощение непростые для перевода на язык кино публицистические произведения Джона Рида, тем более ценен опыт Бондарчука, создавшего во многом необычную, но единую по концепции и поэтике эпическую ленту.

Задумав картину о Джоне Риде, режиссер поделился этим замыслом с известным американским актером Уорреном Битти, в котором видел исполнителя главной роли. По сути, именно Бондарчук и открыл Уоррену Битти Джона Рида — пламенного революционера, настоящего патриота Америки. Не секрет, что буржуазная пропаганда в течение десятилетий делала все, чтобы вырвать из памяти американцев мятежный образ Джона Рида, чтобы пылью забвения покрыть его книги. Уж если сегодня в Америке 80-х годов считаются вредными «Приключения Гекльберри Финна» Марка Твена и «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера, то что тогда говорить о проникнутых революционным пафосом произведениях Джона Рида!

Узнав от Бондарчука правду о Джоне Риде — великом сыне Америки, прах которого захоронен в Кремлевской стене в Москве, — Уоррен Битти был покорен образом своего соотечественника. Так возник замысел американского фильма о Риде — картины «Красные», в которой Битти сыграл главную роль и дебютировал в качестве режиссера. Правда, Уоррену Битти показалось более интересным сделать сюжетной основой фильма личную биографию Джона Рида, приоткрыть перед зрителями завесу над подробностями частной жизни знаменитого писателя и журналиста, в то время как революционные события эпохи стали лишь фоном для семейной хроники Рида. Тем не менее фильм «Красные» был необычен для практики сегодняшнего американского кино уже тем, что в центре его оказалась личность журналиста-революционера. Когда фильм Битти вышел на экраны, Бондарчук заканчивал первую часть дилогии — «Восставшая Мексика» и только готовился к съемкам второй части — «Я видел рождение нового мира». Советский кинорежиссер создал свою версию биографии Джона Рида, принципиально отличную от американской. Сущностное различие этих фильмов заключается в том, что главным героем фильма С. Бондарчука стал революционный народ, что образ Джона Рида, занимающий центральное место в композиции фильма, находится в постоянном гармоническом взаимодействии с монументально воссозданным образом восставших.

Демонстрация кинодилогии «Красные колокола» занимает около шести часов. К тому же «Восставшая Мексика» шла на советских экранах со значительным временным разрывом от второй части эпопеи — фильма «Я видел рождение нового мира». Эти обстоятельства не могли не затруднить путь фильма к кинозрителю. Поэтому было решено перенести картину на телеэкран, дабы дать возможность многомиллионной аудитории увидеть ее во всем объеме. Телевидение уже не раз вызывает таким образом новый интерес к кинопроизведениям. Вспомним художественные и документальные сериалы «Вкус хлеба», «Твой сын, земля», «Великая Отечественная», «Всего дороже». И в данном случае последовательная демонстрация всех частей фильма «Красные колокола» позволяет глубоко проникнуть в концепцию дилогии, до конца понять оригинальный замысел С. Бондарчука: показать начало новой, революционной эры человечества, соединив как бы в одном потоке восприятия сразу две революции, происшедшие на разных континентах с разрывом всего в несколько лет.

Кажется, такие разные события — революция в Мексике, когда восставший народ поднялся против своих угнетателей-латифундистов, и революция в России, всемирно-историческое значение которой не ограничивается созданием на одной шестой планеты свободного государства победивших рабочих и крестьян... Объединить эти события оказалось возможным благодаря образу легендарного Джона Рида. Через его судьбу и показывает Сергей Бондарчук в картине «Красные колокола», как революция входит в сердце человека, как ее идеи овладевают прогрессивным человечеством.

Мы поинтересовались у Сергея Федоровича, что отличает телевизионный вариант картины.

— Прежде всего то, что мы широко используем хронику того времени, почерпнутую из мексиканских, американских и наших киноархивов. Также включены в картину многие эпизоды, которые не вошли в прокатный вариант фильма из-за лимита времени. Такие, например, как сцена беседы В. И. Ленина с Джоном Ридом, некоторые эпизоды Рида и Луизы Брайант... Отснятый нами материал чрезвычайно обширен, и, конечно же, хотелось бы показать его более полно. Телевидение дает такую возможность.

Кроме того, хотелось, чтобы фильм посмотрела как можно более широкая зрительская аудитория. Картина повествует о событиях очень важных. И, уверен, прикосновение к этим событиям затронет умы и сердца зрителей, принесет определенную пользу.

— Сергей Федорович, как отразился перенос фильма на телевизионный экран? Что он приобрел, нет ли утрат?

— Приобрел очень важный для нас фактор — экранное время. А потерял — динамику, но говорят, что такова специфика телевидения...

●

Вечно молодым останется Джон Рид в памяти истории. Он бессмертен, как бессмертны тысячи и тысячи безымянных героев, павших за свободу своего народа. Вспомним, как встают они на окровавленном поле битвы в финале картины «Мексика в огне», встают, будто пробужденные зовом красных колоколов новой эпохи. Вспомним мощный апофеоз, венчающий картину «Я видел рождение нового мира», эту грандиозную, многокрасочную фреску, символизирующую всенародный подъем и победное торжество революции. Развернутые поэтические кинометафоры, венчающие первую и вторую части, воспринимаются как гимн народному подвигу.

Казалось бы, в таком кинематографическом решении мог бы отойти на второй план образ самого Джона Рида. Но этого не происходит — благодаря тонкой режиссуре и мастерству исполнителя главной роли итальянского актера Франко Неро. Секрет воздействия этого образа на зрителей не только в незаурядном обаянии актера — в переданной режиссером и исполнителем внутренней масштабности личности героя. С образом Рида входит в фильм тема гражданской ответственности художника, чье оружие — слово правды, чье призвание — находиться в самых горячих точках планеты. Франко Неро живет в картине будто одним дыханием со своим героем, будто сроднившись с молодой страстностью его души и вместе с тем воплотив на экране его проницательность, недюжинный ум, стремление понять чужой народ, принять его проблемы как свои.

Именно этими его качествами и были скорей всего продиктованы слова Н. К. Крупской о Джоне Риде в ее предисловии к русскому изданию книги «Десять дней, которые потрясли мир»: «На первый взгляд кажется странным, как мог написать эту книгу иностранец, американец, не знающий языка народа, быта... Казалось, он должен был бы на каждом шагу впадать в смешные ошибки, должен был бы проглядеть многое существенное... Книжка Рида дает общую картину настоящей народной массовой революции, и потому она будет иметь особо большое значение для молодежи, для будущих поколений — для тех, для кого Октябрьская революция будет уже историей. Книжка Рида — своего рода эпос».

Быть может, кому-то покажется, что в дилогии «Красные колокола» Сергей Бондарчук уходит от привычной для нас кинопоэтики, где глубокая психологическая разработка характеров является главенствующей, где именно через человека на экране постигается нами судьба народная и самое время.

Думается, что Сергей Бондарчук как художник ни в чем не изменил себе, хотя и раскрылся перед нами в дилогии «Красные колокола» в не совсем привычных кинематографических формах. Вспомним в связи с этим хотя бы его картину «Ватерлоо», но в первую очередь, конечно же, его экранизацию «Войны и мира» Толстого. В них, этих работах режиссера, как и в «Красных колоколах», есть стремление дойти до корня, исследовать глубины исторического и личностного бытия. Желанием понять народную сущность революции определяется своеоб-



«КРАСНЫЕ КОЛОКОЛА». В роли В. И. Ленина — А. Устюжанинов

разие поэтики фильма, потому и Джон Рид, и другие персонажи проходят через эпопею не только как действующие лица драмы, но и как участники исторического процесса.

Подлинное новаторство всегда опирается на глубинные традиции. И в данном случае это не просто общеизвестное диалектическое положение: толстовский дух витает в «Красных колоколах» Сергея Бондарчука, как бы воплощая в себе великую связь времен. И, может, оттого вспоминается Пьер Безухов, понявший сущность войны именно тогда, когда он слился с народом. Вспоминается в тот момент, когда мы видим Джона Рида на экране во второй картине «Красных колоколов» — тоже идущим в толпе, вступившим на новую ступень познания революции. Это не просто парафраз Толстого. Это проявление исторической закономерности в жизни человечества, хотя и в иных временных социально-политических условиях...

Вспоминается один из разговоров с Сергеем Бондарчуком, который произошел сразу же после завершения первой части кинодилогии — «Мексика в огне».

— Наша картина, — говорил тогда режиссер, — очень ясная по форме. У нас не было установки на какие-либо новации. Не в них дело. Так же, как не ставили мы себе специальной целью развитие традиций Эйзенштейна, который, как известно, первым из советских режиссеров снимал фильм о мексиканской революции. Художник должен отстаивать свою творческую самобытность, быть верным себе. С ним можно соглашаться или не соглашаться, ведь в поиске бывают не только открытия. Важно другое: когда мы приехали снимать наш фильм в Мексику, мы сразу же почувствовали, что здесь — не только в кинематографических кругах — помнят и любят С. Эйзенштейна, считают, что он сделал немало доброго для становления и развития мексиканского кино. И мы почувствовали себя его преемниками.

Мы старались избежать экзотики, которую, как правило, и замечаешь в первую очередь в

чужой стране. Надо ли говорить, что первые впечатления всегда поверхностны... Нам еще предстояло полюбить Мексику, мексиканский народ, постараться понять его боль и надежды, познать глубину его духовной жизни, чтобы не чувствовать себя туристами в стране...

Только полюбив другой народ, можно проникнуть в его душу. Двухсерийный фильм «Мексика в огне» был отснят в Мексике в рекордные сроки — всего за полтора месяца! Это — если учесть масштабность картины, ее массовые, вернее сказать, народные сцены, в которых были задействованы тысячи людей, — согласитесь, очень ограниченный срок.

Как же все это удалось С. Бондарчуку?

Думаю, ответ можно найти, вспомнив, какая поистине титаническая предварительная подготовка была проведена в Москве, на «Мосфильме».

— Мы удивлялись тому, как глубоко Бондарчук знает мексиканскую жизнь, обычаи, быт нашего народа, его песни, его музыку, — говорил летом 1982 года на кинофестивале в Ташкенте режиссер Серхио Ольхович. — То, что он любит мексиканскую живопись, искусство наших прославленных художников — Сикейроса, Риверы, Ороско, что он изучил полотна Франсиско Гойи, чувствуется в изобразительной культуре фильма, в его колористическом решении, во всем образном строе...

«Мексика в огне» — подлинный народный героический эпос с могучими фигурами, каковыми были вожди революции Панчо Вилья и Эмилиано Сапата. Могучий разворот событий на экране, кипение людских масс, обилие величественных панорам — полноправным героем картины можно назвать мексиканский народ и саму Мексику, многоликий образ ее природы надолго запечатляется в памяти. Народность — в самой природе фильма, трагической и романтической одновременно.

С особой остротой мы вспоминаем мексиканские сцены на просмотре второго фильма дилогии — «Я видел рождение нового мира», в волнующе воссозданных эпизодах русской революции. Захватывающие по эмоциональному накалу сцены многотысячных митингов рабочих и солдат; трагические кадры расстрела июльской демонстрации; масштабные эпизоды выхода революционных отрядов на исходные позиции в Петрограде 1917 года... И здесь с удивительной глубиной находит новые образные подтверждения мысль о необоримости народных сил, ведомых партией большевиков, революционным гением Ленина.

Невольно задумаешься о всеобъемлющих возможностях творческого метода наших художников — метода социалистического реализма. Он обновляется, развивается, обогащается вслед за действительностью. Метод, унаследовавший ведущие идеи века, находится в постоянной динамике. По своей социальной природе он не может быть консервативным, устареть, как пытается доказать на Западе кое-кто из буржуазных теоретиков искусства.

...После просмотра фильма мы беседуем с одним из виднейших театральных режиссеров народным артистом СССР, лауреатом Государственной премии СССР Рачьей Капланяном.

— Я убежден, — говорит Рачья Капланян, — что яркие и новаторские художественные произведения активно способствуют развитию эстетического познания и осмысления действительности.

Дилогия «Красные колокола» дает богатейшую пищу для размышлений. Обратившись к таким непростым явлениям литературы, как книги Джона Рида, Сергей Бондарчук несомненно расширил круг доступных кино тем, проблем и героев. Новый жизненный, исторический и драматургический материал, естественно, потребовал от создателей фильма обновления форм и средств выражения, углубленного знания фундаментальных закономерностей развития общества, диалектики представлений о времени и пространстве в искусстве. Настоящими творческими единомышленниками режиссера предстали на экране оператор Вадим Юсов и композитор Георгий Свиридов. Немалый вклад внес в картину и художник Леван Шенгелия.

Об операторе хочу сказать особо. Вадим Юсов удивительно чутко открывает особенности стиля, сокрытые в природе драматургического материала. Движение — основа юсовской композиции. Ему важно передать ощущение неразрывности человека и среды, он умеет улавливать настроение, атмосферу жизни и передавать

их на экране в разных элементах кинематографического строя. К тому же Вадим Юсов — превосходный мастер психологического портрета, он, если можно так выразиться, актерский оператор.

Без преувеличения могу сказать, что многие кадры «Красных колоколов» войдут в историю отечественного и мирового кино, станут предметом глубокого изучения. Перед нами раскрываются поразительные картины Петрограда, тревожного, напряженного, в бликах ночных костров.

Мне довелось работать над ленинской темой в спектакле Малого театра «Признание» по С. Дангулову. И я понимаю, какие сложные творческие задачи надо было решать Бондарчуку, воссоздавая на экране образ вождя. Тут надо учитывать, что благодаря могучему таланту Б. Щукина, а затем и М. Штрауха, воссоздавших образ вождя революции на экране и на сцене, многие последующие исполнители словно попали под обаяние этих выдающихся актерских работ. Как говорил М. Ромм, «щукинская трактовка настолько крепко вошла в сознание всего народа, что сейчас актеры в огромном большинстве театров играют не столько Ленина, сколько Щукина в образе Ленина. Даже те исполнители, которые в чем-то спорят с Щукиным, берут у него многое — вынуждены брать».

А ведь ленинский образ многогранен и неисчерпаем. Скажем, разве похож Ленин Джона Рида на хрестоматийно знакомый нам литературный портрет, созданный М. Горьким? Однако оба автора видели Ленина, общались с ним и стремились быть предельно точными. И все же не забудем, что Джон Рид видел Ленина именно в дни Октября, когда его воля, энергия, его блестящие данные стратега — все было сфокусировано на одном: 24 октября слишком рано, 26 октября слишком поздно, надо «действовать 25 октября — в день открытия Съезда, так, чтобы мы могли сказать ему: вот власть! Что вы с ней сделаете?» И, несомненно, Рид, переживший трагические дни мексиканской революции, унесшей почти миллион жизней, был поражен точностью ленинского расчета: ведь Октябрьская революция была почти бескровной...

Мне думается, что и режиссер, и актер Анатолий Устюжанинов, и художник, и гример, создавший портретный грим вождя, добились успеха в стремлении воссоздать образ Ленина именно таким, каким его увидел Джон Рид...

И каким его запечатлел художник Михаил Шафран во время заседания Петроградского Совета 25 октября 1917 года. Нельзя не обратить внимание на то, что этот карандашный рисунок совпадает и с образом Ленина в фильме, и с описанием, данным Джоном Ридом: «Невысокая, коренастая фигура с большой лысой, крепко посаженной головой и выпуклым лбом. Маленькие глаза, широкий, крупный благородный рот, массивный подбородок, чисто выбритый, но с уже проступающей бородкой, столь известной в прошлом и будущем. Потертый костюм, немного не по росту, длинные брюки. Ничего, что напоминало бы кумира толпы; простой, любимый и уважаемый так, как, может быть, любили и уважали лишь немногих вождей в истории».

...Анатолий Устюжанинов — не единственное актерское открытие фильма «Я видел рождение нового мира». Создатели картины вывели на экран множество реальных лиц истории. Многие актеры, призванные воссоздать на экране образы конкретных соратников Ленина, не произносят ни слова, но мы видим, что они живут в роли.

После просмотра «Красных колоколов» нам вновь и вновь захочется вернуться к воспоминаниям Джона Рида, к мемуарам участников революции, перечитать заветные страницы Истории.

Быть может, в этом и есть главная задача «Красных колоколов» — ведь дилогия эта обращена не только к нам, советским зрителям, ее адрес шире. Недаром и создавалась она большой интернациональной группой, представляющей студии Советского Союза, Мексики и Италии.

●

....Возвращаясь к началу этого интервью после телепремьеры, скажу, что самым первым толчком к осуществлению столь грандиозного замысла для Сергея Бондарчука были, видимо, ленинские слова из предисловия к американскому изданию книги Джона Рида: «Я от всей ду-

ши рекомендую это сочинение рабочим всех стран. Эту книгу я желал бы видеть распространенной в миллионах экземпляров и переведенной на все языки, так как она дает правдивое и необыкновенно живо написанное изложение событий, столь важных для понимания того, что такое пролетарская революция, что такое диктатура пролетариата».

Я попросил поделиться своими впечатлениями от фильма композитора, народного артиста СССР Алексея Мачавариани.

— Драматургическое построение фильма, на мой взгляд, чем-то сродни полифонии. Мне, композитору, немало работавшему и в опере, и в балете, и в кино, величественное музыкально-живописное решение фильма кажется необыкновенно близким и по духу, и по содержанию. Георгий Свиридов чутко воспринял замысел режиссера. Музыка помогла Сергею Бондарчуку и Вадиму Юсову создать на экране впечатляющую масштабами, эмоционально насыщенную живописно-музыкальную фреску.

При всей кажущейся простоте картины, мне думается, она не столь проста. В ней есть своя тайна, требующая углубленного восприятия именно художественной полифонии фильма.

...Да, Сергей Бондарчук не просто реконструирует на экране события, допустим, революционных дней Октября в России, восстанавливая все «как было», корректируя иные исторические смещения и неточности, кочевавшие до этого из картины в картину: в его фильме «Я видел рождение нового мира» все приведено в точное соответствие с правдой, и это безусловно повышает его историко-познавательную ценность. Но, художественно реконструируя события, режиссер не преследует каких-либо «музейных» целей, он создает живое искусство. И, перефразируя слова Маяковского, словно бы хочет «сиять заставить заново» величественное слово — Революция. Фильм Сергея Бондарчука немногословен, он действен зрелищно, и, наверное, такая форма диктовалась содержанием: время революции было временем д е й с т в и я! Вот почему многие исторические лица в картине непривычно мало говорят, а больше действуют. Вспомним хотя бы стремительные проходы по революционному Петрограду Антонова-Овсеенко (А. Сайко), вспомним появление на экране Подвойского (В. Баринов), Крыленко (А. Булатов), Дзержинского (Б. Балмусов) и многих других.

Задумаемся еще и над таким фактом: почему так щедро «цитирует» режиссер в картине русскую живопись? Конечно же, совсем не для того, чтобы проиллюстрировать посещение Русского музея в Петрограде Джоном Ридом и Луизой Брайант (с глубоким лиризмом сыгранной американской актрисой Сидней Ром). Полотна будто сами играют, ведут свою тему... Нестеровский «Странник», кустодиевские «Зима» и «Купчиха», полотна В. Серова, парящие персонажи Шагала...

Н. А. Римский-Корсаков говорил, что если в живописи непосредственно дан образ и по нему надо воссоздать эмоцию и мысль, то в музыке непосредственно дана эмоция и по ней надо восстановить образ и мысль. «Пусть настроения, — заключал он, — останутся главною сущностью музыкальных впечатлений, но они полны также мыслей и образов». Об этом невольно вспоминаешь, погружаясь в живописно-музыкальную стихию новой картины Сергея Бондарчука.

И в заключение статьи мне хотелось бы выбрать из многочисленных откликов на фильм еще один, необычайно важный для нас, поскольку он принадлежит ветерану партии, члену КПСС с 1924 года Михаилу Ивановичу Смирнову.

— Могут сказать: разве мало у нас было фильмов о революции, об Октябрьском восстании, о гражданской войне? Но мне кажется, что такой фильм, как «Красные колокола», просто обязан был появиться. Когда смотришь дилогию, особенно ее вторую часть — «Я видел рождение нового мира», постоянно ощущаешь фундаментальность, основательность, выношенность основной идеи.

Перед нами хроника революционной борьбы, борьбы партии большевиков за власть, за доверие и поддержку народа, за новое государство, и эта хроника, казалось бы, давно всем известных событий предстает перед нами вновe, выпукло и ярко, словно рождаясь на наших глазах. Как это важно для сегодняшней молодежи!

Думается еще и о том, что замысел «Крас-

ных колоколов» приобретает политически острое звучание именно сегодня. В 80-е годы XX века, в очень трудное для Америки время засилья реакции, торжества мещанства, готового ради своей сытости и благополучия ощетиниться против всего мира, мы не должны забывать, что есть и другая Америка, другие американцы. И нельзя не радоваться факту, что сегодня, когда заокеанские стратеги вынашивают планы «крестового похода» против социализма, появился фильм, в котором показан честный американец, истинный сын своего народа, человек, оказавшийся способным понять и принять правду нашего народа.

Сергей Бондарчук сделал важную и нужную картину...

Фантастика: жанр или способ думать?

Полемические заметки

Всеволод Ревич

Только один из авторов ведущейся на страницах журнала дискуссии о жанровом кинематографе, да и то мимоходом [1], вспомнил о такой популярной разновидности кино, как фантастика. Подобная забывчивость критиков не случайна: слишком редки у нас удачи в этом жанре, чаще на экранах появляются посредственные ленты, не оставляющие следа в сердцах зрителей и уж тем более критиков. Поэтому и стоит поговорить о фантастике.

К тому же ныне в отечественной фантастике наблюдается оживление. Вот неполный список научно-фантастических фильмов, появившихся в репертуаре последних трех-четырех лет: «Звездный инспектор» М. Ковалева и В. Полина, «Акванавты» И. Вознесенского, «Через тернии к звездам» и «Комета» Р. Викторова, «Петля Ориона» В. Левина, «Лунная радуга» А. Ермаша. Начинают путь к зрителю «Завещание профессора Доуэля» Л. Менакера и «Блистающий мир» Б. Мансурова, «Инопланетянка» Я. Сегеля. И просчеты, и удачи этих фильмов зависят прежде всего от уровня понимания идейной и художественной сущности фантастики, авторского осмысления цели, с которой фантастический элемент вводится в произведение.

[1] См.: Дмитриев В. О позиции критика и чистоте жанра. — «Искусство кино», 1984, № 1, с. 85.

Нетрудно заметить, что у кинематографа с литературной фантастикой отношения долгое время были довольно напряженными, хотя, казалось бы, они прямо-таки созданы друг для друга: фантастика может выдумать что угодно, экран «что угодно» воплотить в движении, в зримых образах. Еще и в начале века «волшебник экрана» и, между прочим, зачинатель кинофантастики Ж. Мельес заявил: «Сегодня в кино возможно создание самых невероятных, самых немыслимых вещей...» Но десятилетие уходило за десятилетием, а то, что появлялось на экранах, чаще всего было очень далеко от мыслимого идеала и не могло идти в сравнение с мощной и бурно развивающейся литературной фантастикой...

Правда, если выпадала удача, то она запоминалась надолго. Вот только один пример. Миновало четверть века с тех пор, как появился фильм Стэнли Креймера «На берегу», а сегодня его гуманистический антивоенный пафос звучит, быть может, даже сильнее, чем тогда, на рубеже 60-х.

Но мы не будем сейчас углубляться в историю, тем более в историю зарубежного кино. О ней стоит упомянуть лишь для того, чтобы представить себе нынешнюю обстановку в мировой кинофантастике, напоминающую последствия основательного землетрясения.

«Стихийным бедствием» стал феноменальный успех, выпавший несколько лет назад на долю фильма американского режиссера Джорджа Лукаса «Звездные войны». То ли постановщик точно высчитал подспудные чаяния национальной аудитории, то ли триумфальное шествие картины было результатом авторского попадания в фокус социальных ожиданий, но фильм в США очень быстро вышел в абсолютные победители по кассовым сборам. (Сейчас его рекорд уже побит другими фильмами, но тоже фантастическими, что примечательно.) Понять феномен такого успеха довольно трудно, во всяком случае, по моим представлениям, достоинствами самой ленты этот успех не объяснишь.

Если разобраться, перед нами пустенькая, да и скучноватая детская сказка, сделанная в традициях американской «космической оперы». Говорят, она великолепно снята. Не спорю: декорации, трюки, фантастические детали отработаны с высоким профессионализмом. Но где это слыхано, чтобы комбинированные съемки привлекали в зал десятки миллионов зрителей? Нет, очевидно, дело все-таки в том, что фильм задел в душах не только детей, но и взрослых какие-то чувствительные струны... Ну, что же, в конце концов, это личное дело американских зрителей — смотреть, что им нравится... Но подобное безразличие было бы понятно в том случае, если бы над картиной не мерцал, как северное сияние, ореол — «Мисс Прокатный Рекорд». При мысли об этой убогой «королеве красоты», завоевавшей миллионы сердец, становится грустно и даже немного страшно. Какими же примитивными средствами можно увлечь огромные массы людей, и не просто увлечь, а внушить им определенные убеждения! То, что именно кинофантастика оказалась активной идеологической силой, не может быть оставлено нами без внимания.

Казалось бы, безобидная детская сказочка — пропавшая принцесса, симпатичный и простодушный спаситель, — а посмотрите, с каким эффектом американская пропаганда использовала ее для того, чтобы накинуть романтический флер на зловещую программу Рейгана по милитаризации космоса, которая была тут же окрещена «звездными войнами». Может, и вправду иные наивные зрители вообразят, что настоящие звездные войны будут так же красивы и завлекательны, как показанные на экране.

Мощный канал воздействия на зрителя на Западе используется в целях, которые не назовешь ни гуманными, ни прогрессивными. В союзники не погнушались пригласить и самого сатану (скажем, в пресловутой ленте «Изгоняющий дьявола»). Но даже в фильмах вроде бы и не обскурантистских заокеанские режиссеры настойчиво вбивают в головы зрителям постулаты американского образа жизни, идею превосходства Соединенных Штатов чуть ли не в масштабах Галактики...

Вот, например, фильм С. Спилберга «Близкие контакты третьего вида» — не бог весть какая буйная фантазия, хотя и эффектно снятая. На землю, на территорию, конечно же, США, опустилась очередная «летающая тарелка». Авторам и в голову не приходит, что такое событие, где бы оно ни свершилось, надо думать, касается всего человечества. В финале картины на борт инопланетного корабля поднимается делегация землян — исключительно «стопроцентные» американские парни в военизированных комбинезонах.

Мы не можем, по крайней мере пока, противопоставить «Звездным войнам» и «Контактам...» картины того же жанра, снятые с тем же мастерством, но с иных идеологических позиций, картины, где воплотились бы наши представления о будущем человечества, о мире без войн и угнетения.

Легче всего сослаться на отсутствие традиций. Сказав так, мы будем правы и не правы одновременно. Правы потому, что фантастических картин у нас в прошлые годы ставилось очень мало... Прежде всего приходит на память «Человек-амфибия», фильм, вызвавший конфликт между критикой и зрителями, полюбившими эту ленту, несмотря на то (а может быть, именно за то), что застенчивый беляевский Ихтиандр выглядел здесь родным братом не забытого к тому времени Тарзана... Были две-три неплохие картины для детей... В общем, пальцев рук с лихвой хватит, чтобы пересчитать все сделанное в фантастике до начала 80-х годов.

Но, с другой стороны, грех жаловаться на отсутствие традиций, имея — протяни только руку — богатейшие россыпи литературной фантастики. Правда, в этих россыпях попадается много пустой породы, так что отбирать надо тщательно и прицельно. С некоторых пор сочинять фантастику стало удивительно просто, для этого занятия не нужно ни идей, ни эрудиции, ни (даже!) таланта. Самое парадоксальное, что для сочинения фантастики не нужно... фантазии — она даже противопоказана многочисленным авторам, занятым поточным перелицовыванием нескольких апробированных и безотказных сюжетных схем.

Достаточно посадить группу землян в звездолет и отправить на какую-нибудь планету за десяток-другой парсеков, как фантастический рассказ готов. Не менее популярны инопланетяне, забредающие на нашу грешную Землю из соседних галактик, или путешественники во времени, разъезжающие по столетиям на никелированных хронолетах, или расколовшаяся на куски планета Фаэтон... Все это, разумеется, сдабривается разнообразными подробностями, например, легендами, которые лунными вечерами любят рассказывать людям разумные дельфины. Но такого рода «пудра» не может скрыть идейной пустоты и художественной беспомощности подобных лент.

«Но над чем вы иронизируете!» — воскликнет иной поклонник жанра. Межзвездный перелет, машина времени, искусственный интеллект или разумный дельфин — чем же это вам не фантастика? Что же это такое? Подобные вопросы задают не только непосвященные в теоретические споры дилетанты, но кое-кто из профессионалов, полагающих, что одно только появление на экране летающего звездолета уже определяет принадлежность данного кадра к фантастике. Между тем фантастика как вид искусства здесь еще даже не начинается. Кадры идущего поезда еще ничего не говорят нам о жанре фильма — это может быть комедия, или мелодрама, или детектив... Впрочем, мы знаем, что в первом фильме братьев Люмьер «Прибытие поезда» зрителей больше всего привлекал вид крутящихся колес и выпускаемого пара. Но то были первые зрители! На просмотрах иных фантастических лент новейшего времени трудно отделаться от впечатления, что дальше Люмьеров их создатели не пошли; по их мнению, зрителей и сегодня должен приводить в экстаз сам факт полета, изображенного на экране. Поэтому герои таких фильмов долгие экранные минуты просиживают в мягких креслах у пультов управления и под перемигивание разноцветных циферок обмениваются репликами типа:

— Прямо по курсу инородное тело!

— Включить противометеоритную защиту!

— Есть, капитан!

Хорошо еще, если при этом бравые космоплаватели не путают метеориты с метеорами.

При всем том не хочу быть заподозренным в недооценке хорошей фантастической декорации, хотя бы того же пульта управления в звездолете. Непереносимы крашеные фанерки и поистине универсальный пенопласт. О слабости нашей технической базы для производства фантастических фильмов справедливо и часто говорят режиссеры. Настораживает, однако, то, что у некоторых эта проблема становится главным препятствием на пути к появлению высокохудожественной фантастики. Слов нет — пенопластовые звездолеты выглядят несовременно. Главное, однако, в том, чтобы не выглядели пенопластовыми персонажи, путешествующие в этих звездолетах.

На вопрос, что такое фантастика и для чего она нужна, отвечено давно, неоднократно и, пожалуй, однозначно.

Но приведем недавнее высказывание Чингиза Айтматова, роман которого «Буранный полустанок» дал образец привлечения фантастики к решению крупнейших художественных и философских задач. В предисловии к роману читаем: «Фантастическое — это метафора жизни, позволяющая увидеть ее под новым, неожиданным углом зрения. Метафоры сделались особенно необходимыми в наш век не только из-за вторжения научно-технических свершений в области вчерашней фантастики, но скорее потому, что фантастичен мир, в котором мы живем...» А несколькими строками выше: «Фантастическое укрупняет какие-то из сторон реального и, задав «правила игры», показывает их философски обобщенно, до

предела стараясь раскрыть потенциал развития выбранных его черт...»[2]

Слов нет, та часть фантастики, которая довольно условно называется научной, действительно неразрывно связана с наукой... Но автор научно-фантастического произведения, который с увлечением загромождает его техническими подробностями, ничем, в сущности, не отличается от неумелого и многократно высмеянного автора производственного романа, под чьим пером психология человека на производстве вытеснена унылым описанием конверторной выплавки стали. У последнего в каком-то смысле положение даже более трудное, ибо он, бедняга, обязан досконально изучить технологию плавки, иначе его тут же уличат во вранье. Фантаст же может действовать сравнительно безответственно, ведь он изображает нечто несуществующее...

Не наука сама по себе, а те кардинальные перемены, которые принесла она в сегодняшний мир, социальные сдвиги, изменения в сознании, в мировосприятии, наконец, нравственные конфликты, порожденные веком НТР, — вот круг интересов современной фантастики. Как ни расширяй этот перечень, все равно что-то очень важное останется за бортом, потому что каждое новое произведение воистину должно содержать в себе открытие.

Между тем приходилось, например, слышать, что целью фантастики должно быть воспевание техники для привлечения молодежи в ПТУ. Конечно, откровенный утилитаризм такого масштаба встречается не часто. Всем, кто серьезно относится к фантастике, ясно: уж если обозначать ее задачи в двух словах — она призвана способствовать упрочению мировоззренческих и нравственных идей в сознании зрителя, короче говоря, должна заниматься коммунистическим воспитанием своего читателя или зрителя, как занимаются таким воспитанием лучшие произведения нашего искусства. Оговаривать же каждый раз, что фантастика делает это собственными, специфическими средствами, значит заниматься пустословием, потому что каждый вид и жанр, каждое произведение, наконец, располагает оригинальными специфическими средствами построения и воздействия на аудиторию.

Рецидивы изложенных выше взглядов дают себя знать и поныне, однако все же можно считать победившей — по крайней мере, в сфере изящной словесности — точку зрения, что фантастика, научная и сказочная, — неотъемлемая и незаменимая часть художественной литературы. Именно художественной. Понятно, что имеется в виду талантливая фантастика, фантастика художественных открытий, а не то вторичное пустословие, о котором шла речь только что. Но из признания этого факта с неизбежностью следует вывод, что главным предметом фантастики, как и главным предметом искусства в целом, может быть только человек. Фантастика исследует поведение человека в невероятных, небывалых, невозможных, ныне нереальных условиях — в этом, собственно, и состоит ее специфика. Но человек всегда должен оставаться человеком — тут споров и разногласий нет. Однако бывает, что едва homo sapiens из такси пересаживается в звездолет, он начинает походить на набитый ватой манекен.

Сами по себе звездолеты и голограммы, пришельцы и мутанты не есть предмет художественной фантастики — это предмет науки. А в фильме за поражающим воображение декорумом должны просматриваться человеческий подтекст, проглядывать модель жизненной, земной ситуации. Возьмем для иллюстрации такой ходовой фантастический «ширпотреб», как человекообразный робот.

Возможность создания искусственного интеллекта — одна из центральных проблем в перспективных поисках современной науки, в частности кибернетики. Но, рискуя навлечь на себя негодование некоторых наших научных фантастов, смею утверждать, что опять-таки сама по себе проблема — можно или нельзя создать мозг, не уступающий человеческому, а тем более превосходящий его, — фантастику занимать не должна. Хотя бы по той причине, что фантастами она давным-давно решена — однозначно и положительно. Электронные мозги созданы — что дальше? А дальше должны начинаться поиски той самой метафоры, того

---

[2] Айтматов Ч. Буранный полустанок. М., 1981, с. 5.

самого подтекста, того самого образного решения... Не случайно же мыслящие роботы в произведениях фантастического жанра, как правило, похожи на людей, иногда неотличимо. С технической точки зрения, такое тождество — бессмыслица (скажите, для чего роботу волосы?), с художественной — вовсе нет. Ведь похожий на человека робот — чаще всего маска, модель человека, зачастую доведенная до карикатуры, до гротеска. Создатель слова «робот» Карел Чапек в своей знаменитой пьесе «R. U. R.» вывел роботов как олицетворение обезличенности, обесчеловеченности человека в условиях капиталистического производства. Вырвавшееся из-под власти людей производство начинает развиваться по своим законам, становится неуправляемым и грозит гибелью всему человечеству, самим производителям в том числе. Роботов становится все больше и больше, вот уже в руки им вложено оружие — усмирять восставших рабочих. Ничего не стоит повернуть его и против других людей. У Чапека и настоящие, рожденные отцом и матерью люди лишаются человеческих черт, становятся все более похожими на роботов после того, как переложили на них весь труд, а сами превратились в бездельников и паразитов.

С легкой руки чешского сатирика человекоподобные роботы наводнили фантастику, без их участия не обойтись и на съемочных площадках.

Вот они, например, в фильме «Петля Ориона». Каждому из членов экипажа звездолета придается неотличимый от него кибернетический двойник (играют те же актеры). Правда, одеты двойники в особые капюшончики: видимо, авторы фильма опасались, чтобы зрители не перепутали их с настоящими людьми, и, надо сказать, основания для такого беспокойства у них были... Но зачем они все-таки понадобились, да еще именно такие, похожие на космонавтов? Какой в этом скрыт смысл? Такой вопрос, кстати, задает конструктору роботов один из персонажей картины:

— Почему вам пришло в голову сотворить киберов, похожих на нас?

Ответ поистине достоин выдающегося кибернетика:

— А это для того, чтобы вы в космосе работали, а не отвлекались.

Трудно судить, удалось ли конструктору добиться своей цели и обеспечить стопроцентную сосредоточенность экипажа. Но определенно можно утверждать, что они отвлекают внимание зрителей. Число действующих лиц удвоено без всякой на то необходимости, потому что никакой, просто никакой другой функции, кроме как быть двойниками людей, авторы на роботов не возложили. Такие ошибки идут от укоренившегося представления, что главное в фантастике не мысль, вложенная в изображение, а само изображение какой-нибудь небывальщины.

Но бывают случаи, когда роботы на экране получаются настолько выразительными, что переигрывают живых актеров. Так, по-моему, случилось в тех же самых «Звездных войнах», где два смешных и добрых робота выглядят куда как симпатичнее всех остальных персонажей, особенно маленький. Он и на человека-то непохож, скорее на пылесос, он и говорить-то по-людски не умеет, а вот поди ж ты — сплошное обаяние. Уместен и забавен робот Глаша в фильме «Через тернии к звездам», пародирующий домработницу.

В «Дознании пилота Пиркса» (режиссер М. Пестрак) взята почти чапековская и в то же время вполне злободневная проблема — могут ли роботы заменить людей? Казалось бы, почему бы и не заменить, особенно на опасных участках, например на межпланетных трассах, что, собственно, и предлагает влиятельный электронный концерн, намеревающийся запустить в серию внешне неотличимых от человека существ. Однако на этот раз люди все-таки решают проверить, как поведут себя эти кандидаты на пост человека в рабочих условиях. Фильм отлично выстроен, потому что не только капитану Пирксу, но и нам, зрителям, неизвестно, кто же из его экипажа робот, и мы вместе с ним ломаем голову, как капитану распознать его, а может быть, их. С самого начала заявлен сильный характер: Пиркс (С. Десницкий) соглашается принять участие в эксперименте только после того, как на него совершено покушение и он осознает, какие могущественные силы хотели бы поме-

шать установлению истины. Высокой оценки заслуживает работа художников картины (Е. Снежавский и В. Жилко).

Но, пожалуй, стоило бы усилить идейное наполнение фильма, яснее и глубже дать понять зрителю, почему Пирксу так важно добиться успеха в своем расследовании: не просто остановить конвейер всемогущей фирмы, но защитить человеческое в человеке, показать, что есть границы, за которыми человека никем заменить нельзя. Нет ничего опаснее робота, притворяющегося человеком, потому что в самый ответственный момент он может предать людей — не по убеждению, а по безразличию... Речь, конечно, идет о философском и этическом аспекте подмены, а вовсе не о бессмысленно-самоубийственном стремлении отправить человека на верную гибель во что бы то ни стало тогда, когда его действительно можно заменить механизмами.

Вернемся к фильму «Петля Ориона». Название фильма означает не что иное, как возникшее в космическом пространстве загадочное энергетическое образование, движущееся к Земле. В посланных на разведку кораблях люди либо умирают, либо сходят с ума. Учитывая это, зарубежный профессор предлагает послать для исследования явления корабль с автоматами, тем более что петля приблизится к Земле только через два года и время еще есть. Но наш представитель резко обрывает маловера:

— Мистер Фрост, автоматы несовершенны. Там, где нужно решать творческие задачи, только люди способны создавать гипотезы и разгадывать тайны такого уровня, которые возникли сегодня...

И этой «аргументации» оказалось достаточно, чтобы многомудрая комиссия, обменявшись репликами типа: «Он прав, не так ли?», постановила послать в грозящую смертью неизвестность новый корабль с людьми.

Потом оказывается, что эта самая петля сооружена дружественно расположенной к нам цивилизацией, которая по собственной инициативе решила защитить Землю от ужасного космического вируса. Возникает естественный вопрос: если уж они такие хорошие, заботливые и могущественные, то почему бы им не сообщить на Землю о своих намерениях? Все они сумели — и появиться перед космонавтами в виде голографических копий, и разговаривать на русском языке, и спасти человека, вылетевшего в открытый космос, и мгновенно излечить его от ран. А вот придумать, как послать на Землю весточку — это, оказывается, им не под силу. Впрочем, понятно, почему они этого не сделали — по воле авторов. Не было бы нужды в рискованном полете — не было бы и картины...

Фильму предшествует документальный пролог, в котором весьма уважаемые ученые говорят о возможности существования во Вселенной иного разума. Кардинальная философская проблема, представляющая для всего человечества жгучий интерес. Но, как и в случае с роботами, фантастика давно решила то, над чем бьется наука. Без такого допущения — что иной разум существует — не было бы ни «Войны миров» Г. Уэллса, ни «Аэлиты» А. Толстого, ни «Туманности Андромеды» И. Ефремова, ни «Соляриса» С. Лема.

И опять-таки инопланетяне в художественной фантастике — все та же метафора, художественный образ, подобие зеркала, в котором человечество видит себя со стороны. Так, Уэллса (и его читателей) не то волнует, могут ли существовать марсиане-спруты. Конечно, не могут, но книга живет, потому что в омерзительном облике спрутов писатель заклеймил тупую и нерассуждающую силу, именуемую на человеческом языке агрессией.

А что, какая метафора скрыта за неземными персонажами «Петли Ориона»? Похоже, никакая, как и за роботами. Хотели изобразить космических друзей, а получились несмышленыши, которым не под силу сообразить, что земляне будут биться лбами об их энергетические стены, пока не разгадают секрет. Можно было бы увидеть в фильме другое намерение — показать героизм земных космонавтов. Но, во-первых, как я уже говорил, подвиг должен быть осмысленным и необходимым, а во-вторых, люди ведут себя столь же нелепо, как и их собратья по разуму. Один из членов экипажа зачем-то скрывает от товарищей важнейшую информацию,

другой упрямо и необъяснимо решает объявить пришельцам личную войну — он им верить не хочет, не хочет, и все. К тому же экипаж звездолета вполне сходен с двойниками-киберами, никаких ярких, индивидуальных черт нет ни у тех, ни у других. Но если нет личностей, то не за кого и переживать — о чем тогда фильм?

А вот и еще один космический экипаж получает ответственное задание, почти такое же, как в «Петле Ориона»: разгадать и ликвидировать грозную опасность, затаившуюся в пространстве. На этот раз с самого начала известно, что виновники опасности — земляне, но действия их непонятны и непредсказуемы. «Звездный инспектор» поставлен на другой студии другим съемочным коллективом, но экипаж звездолета «Вайгач» разительно напоминает экипаж звездолета «Фаэтон». Прежде всего безликостью и отсутствием хотя бы примитивных психологических мотиваций своих действий.

Космонавты прибыли на планету, пославшую, как им известно, корабль, зверски и без повода уничтоживший звездолет с людьми — откуда же такая простодушная доверчивость к ее обитателям? Что же это за инспекторы? К ним на корабль, например, заявляется женщина. Мы-то знаем из предыдущего, что она запрограммирована на то, чтобы вывести из строя некую «платановую броню», окружающую корабль. Но у космических оперативников и в мыслях нет не то чтобы попытаться выяснить подлинные намерения Марджори Хьюм, а хотя бы просто понаблюдать за ней. Ее диверсия, конечно, удалась, космонавты теперь беззащитны перед воздействием Тубосса, искусственного мозга, который сначала подчинил себе волю собственных создателей, а потом решил захватить власть над всем миром — кстати, одна из самых затасканных идей в мировой фантастике. Мы видим, как прямо по экрану несутся к кораблю сполохи злого излучения. Что сейчас бу-у-дет! Но... ничего не происходит. Не на таких напали! Минутное замешательство — и снова вперед, с бластером в руке!

Но как только мы убеждаемся, что с нашими ребятами ничего плохого произойти не может, ведь на них не действует ни излучение, ни ложная информация, ни обыкновенное оружие — даже чисто приключенческий накал падает до нуля. Ведь этот накал, как правило, держится на том, что героям грозит опасность, избежать которую они могут лишь с помощью собственной смекалки, выдержки, отваги. Смекалка, выдержка, отвага — это и есть Характер. А тут всего лишь марионетки, за которыми стоят кукловоды-сценаристы.

Но в «Звездном инспекторе» хотя бы в замысле были нотки социальности — вина за случившееся несчастье возлагалась на преступную деятельность монополий. В «Акванавтах» и этого нет. И хотя действие происходит на Земле, точнее под водой, но у действующих лиц индивидуального разве что имя-фамилия. Вот пример: Шарлотта. Об этой девушке мы успеваем узнать только одно: она обожает отчаянную езду на мотоцикле и в самом начале фильма разбивается насмерть. Зрителю остается гадать, что же хотели сказать авторы про свою героиню: безумно ли она смела (но разве в этом смелость?), или таким способом компенсирует неизвестные нам комплексы, или она просто лекомысленная? А если они ничего не хотели сказать, потому что вовсе не воспринимали своих героев как живых людей? Просто нужно было поскорее завязать сюжетный узел, вот героиню и отправили в небытие. Потом окажется, что с мозга упомянутой мотоциклистки была снята некая матрица-копия и взята на борт самолета, потерпевшего аварию аккурат над тем местом Мирового океана, где на океанической станции служит влюбленный в девушку Игорь. Самолет погрузился на дно, но аппарат, в котором находилась матрица, несмотря на эту небольшую встряску, продолжает работать (зачем он вообще был включен?). Тут подвернулась манта, большая рыба, и сунула свою голову в салон, конечно же, из чистого любопытства, не зная — не ведая, что сознание девушки перейдет в ее рыбий мозг. Рыба с человечьим умом стала вести себя не по-рыбьи. Например, начала выжигать свое новообретенное имя на оборудовании. (Интересно, как это она делала — как держала

плазменный резак? Чем включала? В повести С. Павлова, по которой сделан фильм, фигурировала не рыба, а осьминог — у того хоть щупальца есть.) Потом манта-Шарлотта вышла на связь с глубоководниками при помощи азбуки Морзе. Мы, очевидно, должны предполагать, что азбуку Морзе будут изучать в школах будущего — так, на всякий случай.

Впрочем, в сторону иронию. Можно представить себе, в какое беспросветное отчаяние должно впасть человеческое сознание, попавшее в такую переделку. Вряд ли при этом придут на ум слова типа: «Верните обезличенность! Нет равновесия!..» Если бы мы увидели это отчаяние на экране, если бы мы могли посочувствовать Игорю... Столько несчастий свалилось парню на голову — пережить смерть любимой девушки, а потом встретить ее в образе огромной рыбины! Но для того чтобы сыграть столь сильные потрясения, нужен совсем другой уровень мышления — режиссерского и актерского. Авторы картины сочли, что само появление на экране рыбы-сапиенс достаточно для зачисления их фильма в ранг фантастического. (Кстати, ничего осмысленного в поведении рыбы на экране мы не видим, плавает себе и плавает; видимо, специалисты по комбинированным съемкам не получили вразумительного режиссерского задания.)

Систему фантастических условностей внутри произведения в гораздо большей степени удалось художественно оправдать в фильме «Через тернии к звездам» (сценарий К. Булычева и Р. Викторова, постановка Р. Викторова). Картину отличают четкая публицистическая мысль и хорошие актерские работы, одна из которых — роль Нийи — представляется выдающейся.

Каждый из нас знает из прессы о посягательствах на окружающую среду, об отравленных водоемах и лесах, поливаемых кислотными дождями. Но, увидев в фильме планету Десса, превращенную ее жителями в свалку мусора, по которой можно передвигаться только в противогазах, каждый зритель, будем надеяться, как-то по-новому, еще раз осознал ответственность всех людей Земли, свою личную ответственность за сохранение собственной планеты, ее природной красоты.

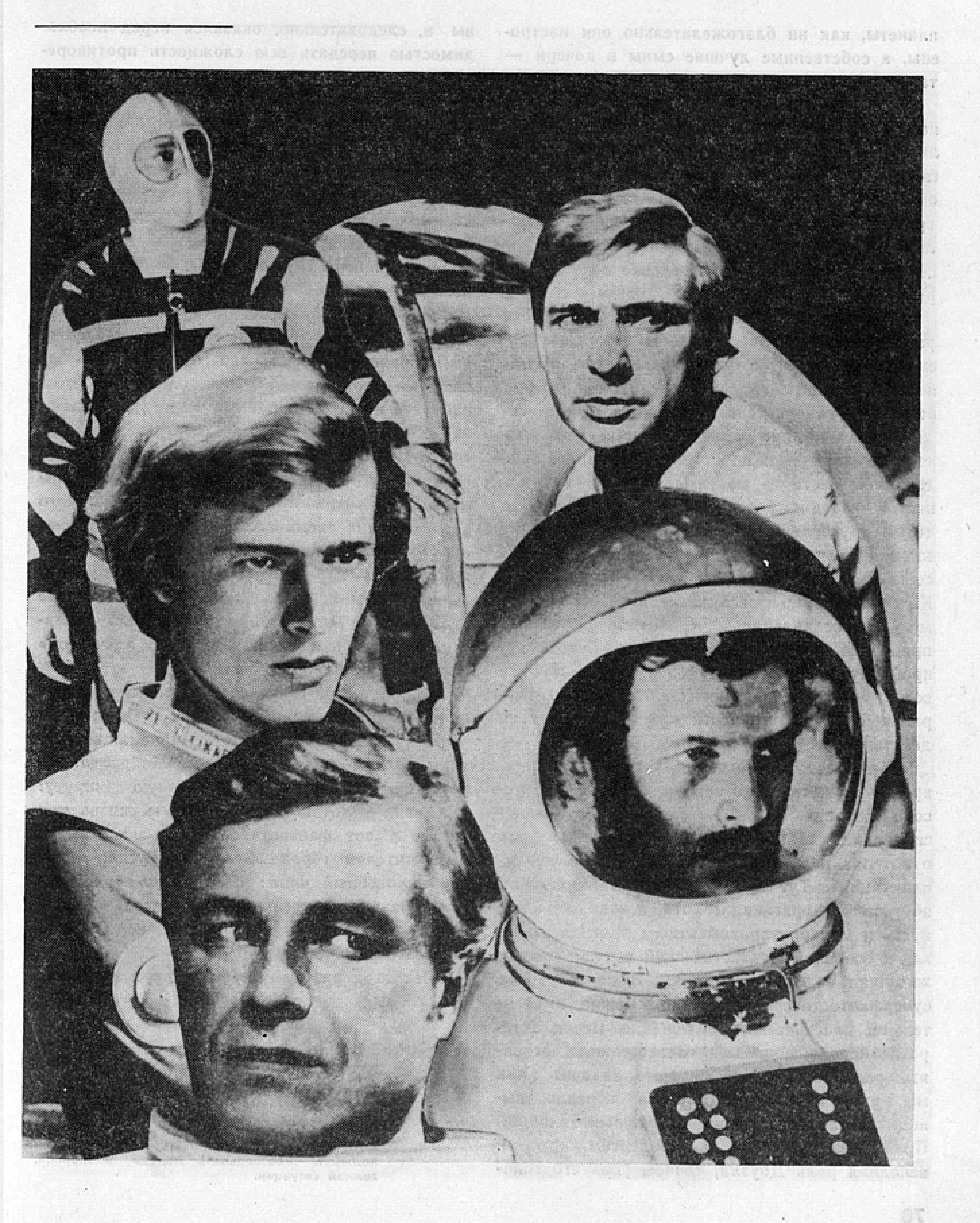
Вырождающиеся, больные, уродливые жители Дессы — выразительная метафора последствий экологической катастрофы, постигшей эту планету по вине ее жителей. Противопоставлена Дессе зеленая, умытая росой Земля.

Правда, идея картины осталась бы добротной иллюстрацией газетных очерков, если бы в центре не стоял образ дессианской девушки Нийи. Жаль, сценаристы несколько перестарались, нагнетая различные фантастические подробности вокруг этого образа. Им показалось мало, что Нийя искусственное существо, выращенное в колбе, — они ввели еще агрессивную протоплазму, поместили в мозг героини управляющий ее волей центр и т. д. Обилие не всегда, может быть, понятных зрителю деталей могло разрушить цельность образа, обаяние бескомпромиссной, открытой натуры. Если бы не исполнительница.

Задача, стоявшая перед дебютанткой Е. Метелкиной, была особенно сложной. Не только потому, что создавать героические характеры вообще нелегко, но и потому, что Нийя — неземной человек. Мы, зрители, должны чувствовать, понимать это отличие, и в то же время ее душевные порывы должны быть близки нам, должны вызывать в нас сочувственный отклик. Нельзя не отметить, что остальные, обыкновенные, земные люди получились далеко не столь объемными, как эта искусственная инопланетянка. Именно из таких женщин вырастают народные героини, для которых служить своей стране, народу — высшее и, может быть, даже единственное благо. В образ Нийи заложена мысль, что спасать свою страну, свой народ от любой напасти должны не пришельцы со стороны, с другой

На просмотрах иных фантастических лент новейшего времени трудно отделаться от впечатления, что зрителей и сегодня должен приводить в экстаз сам факт полета, изображенного на экране. Поэтому герои таких фильмов посиживают в мягких креслах у пультов управления и под перемигивание разноцветных циферок обмениваются репликами типа:

— Прямо по курсу инородное тело!..



планеты, как ни благожелательно они настроены, а собственные лучшие сыны и дочери — такие, как Нийя.

Одна из последних новинок в области кинофантастики — «Завещание профессора Доуэля». Выбор режиссером Л. Менакером давнего романа А. Беляева на этот раз вполне оправдан — авторы фильма нашли в нем такие нравственные опоры, которые не просто позволили перенести действие в современность, но создать современное произведение актуального политического звучания.

А. Беляев еще в 1925 году пророчески разглядел этическую опасность неконтролируемых экспериментов над человеческим организмом, в частности при пересадках жизненно важных органов. Ведь пересаживаемые «детали» надо у кого-то «изъять». С присущим фантастике стремлением к гиперболизации писатель «осуществил» максимальную из возможностей — соединил голову одного человека с телом другого. В его время подобная операция выглядела умозрительной выдумкой, такое и сейчас нельзя совершить, но после опытов К. Барнарда по пересадке сердца сама проблема трансплантации человеческих органов приобрела практическую остроту. Сквозь эту проблему просвечивает более общая и тоже весьма современная этическая проблема: моральной ответственности ученых за свои действия.

Хотя авторы довольно решительно перекроили сюжетную структуру «Головы профессора Доуэля», в данном случае был бы несправедлив стандартный критический упрек о потерях и утратах при эстетической «трансплантации». Тут скорее можно говорить об обогащении оригинала, хотя основные идеи, пусть и модернизированные, идут от писателя, как и основной фантастический допуск: голова, живущая отдельно от тела. В картине эта суперфантастическая ситуация нашла выразительное пластическое воплощение. Перед актерами, исполняющими в «Завещании...» основные роли, стояли не рядовые задачи. (Как мы уже видели, фантастика нередко выводит актеров за рамки привычных заданий.) Прежде всего, перед О. Кродерсом, который исполнил роль Доуэля, точнее, роль его головы и, следовательно, оказался перед необходимостью передать всю сложность противоречивых чувств своего, так сказать, персонажа, имея в распоряжении минимум средств. Мне кажется, актеру это удалось. А вот Н. Сайко в роли певички из бара, той самой, к голове которой «пришили» чужое туловище, не показалась убедительной. Можно предположить, что молодая женщина, очутившаяся в подобной экстравагантной ситуации, испытывала бы крайние степени смятения, растерянности, словом, вела бы себя более драматично.

Наибольшие изменения претерпел образ Керна. В романе герой был плакатным злодеем, коварно убившим своего учителя и под пытками заставляющим его голову, его мозг работать на себя. Экранный Керн (И. Васильев) объемнее. Он перестал быть злодеем, что сразу сняло с образа налет бульварщины, и превратился в трезвого и хладнокровного дельца, талантливого, умного и беспощадного в достижении своих целей. В образе сохранилась и усилилась дорогая А. Беляеву идея — прикасаться к человеческим судьбам можно только чистыми, бескорыстными руками, иначе эти действия приобретают преступный характер, какими бы высокими словами о «чистой» науке они ни прикрывались...

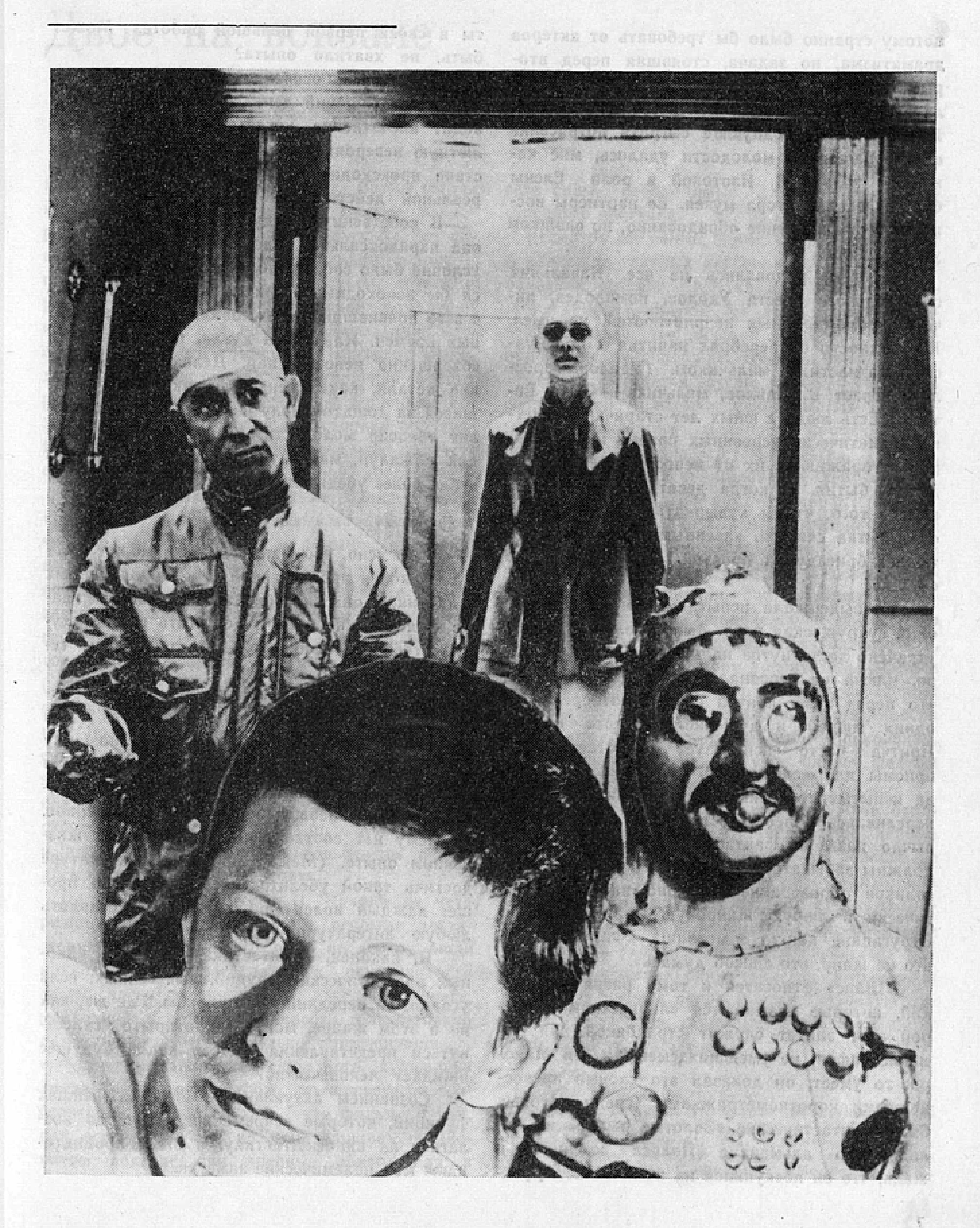
Фильм Л. Менакера приближает нашу кинофантастику к политическим рубежам.

Иную жанровую окраску имеет новая картина «Шанс» в постановке А. Майорова.

Кто не вздыхал в грустную минуту: «Ах, если было бы можно прожить жизнь еще раз...» И вот фантастика предоставила семерым жителям города Великий Гусляр этот необыкновенный шанс: с помощью чудесного эликсира они помолодели настолько, что играть их пришлось другим актерам. Истинно кинематографический ход.

На этот раз мы имеем дело с комедией,

Сами по себе звездолеты и голограммы, пришельцы и мутанты не есть предмет художественной фантастики — это предмет науки. А в фильме за поражающим воображение декорумом должны просматриваться человеческий подтекст, проглядывать модель жизненной, земной ситуации.



потому странно было бы требовать от актеров драматизма, но задача, стоявшая перед вторым, молодежным составом исполнителей, была весьма непростой и не чисто комедийной. По-настоящему волнующе сыграть потрясение от возвращенной молодости удалось, мне кажется, только В. Изотовой в роли Елены Сергеевны, директора музея. Ее партнеры восприняли превращение обрадованно, но слишком уж буднично.

Впрочем, радовались не все. Начальник строительного треста Удалов, помолодев, ничего, кроме крупных неприятностей, не имел. По жадности он перебрал напитка и проснулся десятилетним мальчиком. (Удалова-взрослого играет В. Павлов, мальчика — Саша Евтеев.) Есть люди с юных лет старички. Решетка догматически усвоенных правил и циркуляров отгораживает их от непосредственных радостей бытия. И когда десятилетний ребенок вместо того, чтобы кувыркаться через голову от избытка счастья, казенными словами отчитывает бригаду за простой, это совсем не смешно.

Не выдержала испытания молодостью и одна супружеская пара. Зачем молодость, если утрачено достигнутое положение, нажитое добро, ключи от персонального сейфа? Понятно, что перед нами притча об одухотворенности одних людей и душевной пустоте других. Притча часто использует фантастические приемы, или, если хотите, фантастическое всегда испытывается тяготением к притче, иногда переливаясь в нее естественно и просто. Привычно называя фантастику жанром, мы не должны забывать, что на самом деле это многоликое образование способно влиться практически в любую жанровую форму. Братья Стругацкие как-то заметили: «Фантастика — это не жанр, это способ думать».

«Шанс» относится к тому разряду комедий, которые называются «лирическими». Порой этот эпитет служит страховкой для комедиографов, не умеющих смешить. Но Майоров-то умеет, он доказал это своими превосходными короткометражками (среди которых были фантастические «Золотые рыбки» из молодежного альманаха «Полоса везения»), и жаль, что он поскупился на комические эффекты в своей первой большой работе. Может быть, не хватило опыта?

Фантастика, особенно бытовая, обращенная в сегодняшний день, только тогда производит впечатление, когда, несмотря на абсолютную невероятность исходной посылки, действие происходит в строгом соответствии с реальной действительностью.

В собственную выдумку, как бы ни была она парадоксальна, надо верить. Если бы это условие было соблюдено, возможно, не оказался бы необходимым для фильма ни с того ни с сего появившийся автомобиль дореволюционных времен. Или сцена дуэли, психологически совершенно невозможная. Делают фильм такие детали, как зеленые листики, распустившиеся на дощатом полу на месте, где был пролит эликсир молодости. Увы, подобных находок пожалуй, маловато, чтобы удача фильма стала более убедительной.

●

Всем ясно, что фантастика не может быть пустенькой и произвольной игрой в оловянных солдатиков, она способна нести серьезные, даже философские идеи и достигать смелых художественных обобщений, ей подвластны героика и сатира.

Повторю, что фантастика — один из труднейших видов кинематографа, потому-то в ней так редки удачи. Не каждому постановщику это по силам — фантастика требует умения убедительно и достоверно воплощать в зримых образах небывалое, никем не виденное, то, чему нет соответствия в обыденном жизненном опыте. (Между прочим, в литературе достичь такой убедительности несколько проще: каждый волен по-своему представлять любую литературную конструкцию.)

И, наконец, фантастика — одно из ударных идеологических орудий, вынесенных, если угодно, на передний край борьбы. Где же, как не в этом жанре, могут так открыто схлестнуться представления о том, какое будущее ожидает человечество?

Сознанием актуальности этих важнейших функций, которые современное искусство возлагает на кинофантастику, и были продиктованы мои полемические заметки.

Двое на вокзале

Ан. Макаров

Вот и опять вокзал для двоих. Вроде бы такой же, что и в нашумевшем фильме Эльдара Рязанова, в некоем среднерусском, не самом большом, однако и не малом городе — гулкое и тесное вместилище суеты, встреч и разлук, средоточие предотъездной романтики и сугубо житейской прозы, надежд, душевной смуты, сердечного томления... Приходят и уходят поезда, как всегда, неразборчиво бубнит радио, пассажиры с российским терпением обживают зал ожидания, а в ресторане под гудки локомотивов раздольная свадьба напутствует молодых перед жизненной дорогой.

И все же вокзал в картине Павла Чухрая «Клетка для канареек» вызывает совсем иное чувство, нежели вокзал в рязановском фильме. Не только потому, что менее уютен и живописен: транзитность человеческого быта здесь особенно ощутима, — но и потому, что сюжетная, психологическая функция у него совсем иная. Тот вокзал, многоцветный, разноголосый, подобно ярмарке, был сродни классической русской ямской станции на скрещении больших дорог, где пересекаются людские судьбы. Для героев новой картины вокзал — не столько ворота в мир, сколько тупик, в который завела их судьба, загнали обстоятельства, которым они по слабости, а то и просто по житейской неопытности оказались не в силах противостоять.

Да и герои в картине П. Чухрая не чета рязановским; те, быть может, особыми достижениями в жизни не блещут, но все же люди яркие, незаурядные даже в неудачливости своей; здесь же юноша и девушка, точнее, мальчишка и девчонка, личности только-только наметившиеся, только-только проклюнувшиеся, еще не приложившие серьезного душевного труда для того, чтобы по-человечески состояться. Можно считать, что фильм о том, как осенней ночью, на суматошливом, грязноватом вокзале они впервые обнаружили в себе силы, необходимые для первого ответственного поступка.

Несмотря на явные приметы нынешнего дня и в одежде главных персонажей, и в их своеобразной лексике, «Клетка для канареек» кажется иногда снятой лет этак двадцать назад. Заметьте, что никакой хулы это мое соображение не содержит. Поясню почему.

Сейчас снимается очень много фильмов о современной молодежи, некоторые из них отмечены искренним желанием проникнуть в психологию нынешнего юношества, другие, мягко говоря, спекулируют на его нравах, вкусах и сленге, но вот что характерно — и те, и другие нередко сняты с позиции некоего заискивания перед молодежью, в манере вполне снисходительного, а то и подобострастного к ней отношения. Тут, возможно, отразилась та экспансия молодежного жизненного стиля, та его естественная наступательность, что нередко противостоит воспитательной воле родителей и педагогов. Вот и кинематографисты оказываются порой в некоторой растерянности перед представителями молодого поколения, которое «всегда право» уже одним фактом своего существования.

Лет двадцать назад искусство строже относилось к своим молодым героям. Во всяком случае, отдавало отчет в том, что юность не только время закономерного самоутверждения и упоения новизной жизни, но еще и драматическая пора поисков самого себя, мучительного порой столкновения с жестокостью бытия, пора, когда, опять-таки по выражению поэта, два вечных вопроса томят незрелую душу: «А вдруг я не такой, как все?» и «А вдруг я такой же, как все?»

«КЛЕТКА ДЛЯ КАНАРЕЕК»
Сценарий А. Сергеева, П. Чухрая (по мотивам пьесы А. Сергеева «Случай на вокзале»). Постановка П. Чухрая. Оператор М. Биц. Художники С. Агоян, Л. Свиницкий. Автор и исполнитель песен В. Долина. Звукооператор С. Литвинов. «Мосфильм», 1983.

Мы как-то упускаем из виду подчас, что при всей своей изумительной самоценности юность все же по сути своей вступительная, предварительная стадия человеческого существования и осуществления.

Это период, когда все закладывается — и не просто привычки, склонности и навыки в том или ином деле, но прежде всего — душа. Личность. Внутренний мир. Система ценностей, от которых, в сущности, и зависит, как сложится жизнь данного человека — не в смысле карьеры и преуспеяния, а с точки зрения того главного нравственного закона, который есть внутри нас.

Страдания юности, терзания юности...

Пусть не пугают никого столь интенсивные по чувству определения — все эти нравственные муки просто необходимы в этот период жизни для дальнейшего духовного становления личности. Тот, кто не испытал в молодые годы сладких мук уязвленного самолюбия и смиренной гордыни, кто не спорил сам с собою, не давал самому себе священных клятв, тот и в зрелые годы не научится тонкости чувств, состраданию, останется глухим к чужому горю. Недаром же Гоголь советовал забирать с собой «в суровое ожесточающее мужество» все человеческие движения, они залог того, что на перекате любых испытаний душа не иссякнет и не зачерствеет.

Но при чем же тут фильм «Клетка для канареек»?

А при том, что фильм Павла Чухрая как раз об этом — о метаниях юности в четко регламентированном мире, где за все положено держать ответ, и о ее на первый взгляд внезапной, а на самом же деле почерпнутой из лучших заповедей этого мира стойкости — стойкости, эти заповеди освежающей, наполняющей их всякий раз живым человеческим содержанием, не позволяющей им превратиться в догмы.

●

...Парень заигрывает с девушкой, сидящей в провоцирующем одиночестве на вокзальной скамейке. «Кадрит», как сказали бы герои из молодежного фильма двадцатилетней давности, «снимает», как выражаются современные герои. Приемы, впрочем, за прошедшие два десятилетия ничуть не изменились. Шуточка, подначка, какое-нибудь откровенно идиотское замечание, высказанное, как пароль, как знак, приглашающий принять условия игры. Девушка их не принимает. То есть не хочет идти на знакомство, хотя сами по себе условия этой игры ей отлично известны. С такой бывалой усталостью отшивает она незваного кавалера, будто двадцатилетний опыт взрослой женщины, ее же матери, скажем, генетически обнаруживает себя в ней.

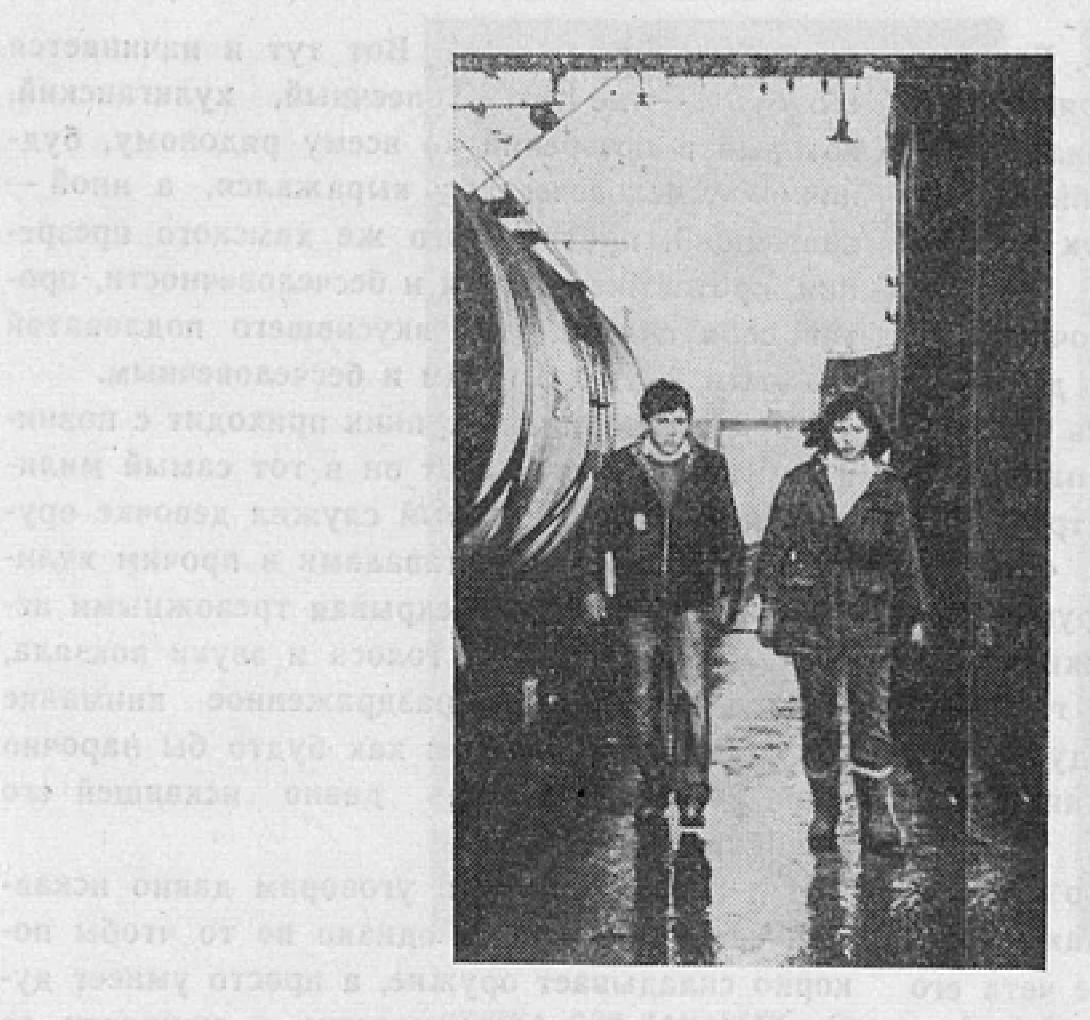
— Отвали, а? — произносит она с неповторимо точной интонацией женского безразличия, способной отрезвить любого приставалу.

Этот, впрочем, не ахти какой приставала и кадрится-то скорее по инерции, из желания стрельнуть сигарету — мысли его заняты другим.

Как бы уехать, подальше и побыстрее, «рвать когти» — вот как это называется, вот что он должен сделать, если не хочет, чтобы его «замели» здесь же, на вокзале. «Заметать» есть за что. Этот парень ограбил квартиру. Нагло, отвратительно и бессмысленно утащив из разоренного скудного жилища пенсионеров старомодную шляпу, пару ношеных штанов, пачку пожелтевших семейных фотокарточек да клетку с бьющимися в ней насмерть перепуганными канарейками. Добыча столь невелика и нелепа оттого, что грабитель — не бандит, а просто подонок. Впрочем, только начинающий: ограбить первую попавшуюся квартиру — это его проигрыш, карточный долг таким же юным, но уже сформировавшимся подонкам.

То, что квартира ему досталась убогая, стариковская, лишний раз доказывает, что паренек этот, надо думать, попал игрою случая в компанию подонков; по безволию, по привычке жить, как трава растет, брести, куда кривая вывезет. Оттого же и мерзавца законченного, настоящего из него не вышло; для этого тоже характер нужен...

Другое дело, что в невезучести, которая клеймом сияет на лбу героя, он и сам немало виноват. Потому что пора уже отвечать за свои слова и поступки — сколько можно бесцельно шататься по жизни будто по дискотеке: с одними потрясся, с другими «побалдел», там и тут





«КЛЕТКА ДЛЯ КАНАРЕЕК». Витя — В. Баранов, Олеся — Е. Добровольская

нахватался чужих хохм и словечек, а своего так ничего и не нажил, наоборот, то немногое, что имел, едва не растерял...

И растерял бы, пожалуй, если бы на вокзале, в этом, в сущности, вовсе не сентиментальном, несмотря на частые слезы, месте, юному неудачнику вдруг не повезло. В соответствии с пословицей: не в картах, так в любви. Нет, странная незнакомка, привычно отшившая непрошеного ухажера, не полюбила бездарного жулика, она, быть может, сделала для него большее: раскрыла ему глаза на мир, на людей, на самого себя.

Воспитание состоит в том, что человек влияет на человека силою своей личности. Это давно известно. Так вот, можно считать, что девушка именно так на парня и повлияла, даже и не желая этого, и не думая, не заботясь об этом вовсе, повлияла потому, что сама представляла собою личность незаурядную, которую привела на вокзал не душевная безалаберность и уж тем более не боязнь закона.

Это она только выглядит неприкаянной и потерянной среди толкотни перронов и билетных очередей. На самом-то деле — и вопреки опять же своей отчасти «хипповой» внешности — она человек на удивление цельный, духовный, в самом обыденном поступке, и собственном, и чужом, ищущий высшей гармонии. Чувства и его воплощения. Усилия и результата. Слова и дела.

Вот ведь как справедливо, беспощадно и в то же время ничуть не жестоко, даже с болью за него объясняет она парню сущность его неприкаянности, душевной бездомности и нищеты.

— В каждом человеке, — говорит она, — звучит музыка...

— А во мне? — спрашивает парень.

— А в тебе нет.

Слова эти в своей нарочитой метафоричности несколько театральны, однако молодая артистка Евгения Добровольская произносит их просто, не «подавая» реплику, а подыскивая на ходу, для того чтобы яснее, доходчивее выразить мысль, не мысль даже, а свое ощущение от человека. Невольно проникаешься образностью этого наблюдения. А ведь и правда, черт возьми, в герое нет музыки, даже в суро-

вом милиционере (точно сыгранном Б. Бачуриным), бдительно наблюдающим за порядком на станции, слышна своя мелодия, подобная военной побудке, а вот в неудачном грабителе не звучит — так, какое-то бряканье, стук медяка о медяк.

Драматургическая и режиссерская точность, а еще, пожалуй, и чисто человеческая деликатность авторов картины обнаружились в том, что именно с этого разговора в душе парня началось движение, которое, согласно традиции, хочется назвать возрождением. Некое остаточное самолюбие, вытоптанное «кейфующими» приятелями, вдруг подает признаки жизни, да еще какие — глухими, подспудными толчками начинает расшатывать несложную душевную структуру с любым подонством и унижением свыкшегося «глотника».

Чужую беду руками разведу — это известно. Но парень-то, наоборот, нутром, как собака, почувствовал, что горе девушки не чета его собственному. Хотя, конечно, можно ли мериться несчастьями... Так-то оно так, однако его в клетку вокзала загнала в итоге своя же дурость, ее — обстоятельства, в которых она не виновата ни на йоту, обстоятельства, превышающие и цинизмом своим, и трагической подоплекой ее жизненный опыт и душевные силы. И все же девушка противостоит своему горю, во что бы то ни стало пытается сохранить живую душу, избирая для этого самую трудную, поистине рыцарскую позицию, в то время как парень, по обыкновению больших преступников и маленьких шкодников, собирается просто-напросто бежать.

И вот он мечется по вокзалу, налетая грудью то на одно, то на другое препятствие, увертывается, прячется, то дурачком прикидывается, то огрызается, опять же как побитая собака, а его неожиданная знакомая, ощущая пугающую замкнутость своего жизненного пространства, ушедшая из дома, отказавшаяся от родной матери, упрямо ждет приезда отца, поскольку не знает еще, что он вообще никогда и никуда больше не приедет.

Вот это зрелище неподдельной беды и неподдельного мужества и спасает парня. На фоне такой нравственной высоты еще страшнее, еще отвратительнее делается ему от собственного духовного ничтожества. Вот тут и начинается его бунт — не тот, копеечный, хулиганский, который в презрении ко всему рядовому, будничному, человеческому выражался, а иной — настоящий, против этого же хамского презрения, против жестокости и бесчеловечности, против себя самого, уже вкусившего подловатой сладости быть жестоким и бесчеловечным.

Короче говоря, преступник приходит с повинной. Что есть мочи дует он в тот самый милицейский свисток, который служил девочке оружием в борьбе с приставалами и прочим хулиганьем. Трезвонит, перекрывая тревожными переливами все прочие голоса и звуки вокзала, приковывая к себе раздраженное внимание окружающей публики и как будто бы нарочно проверяя оперативность давно искавшей его милиции.

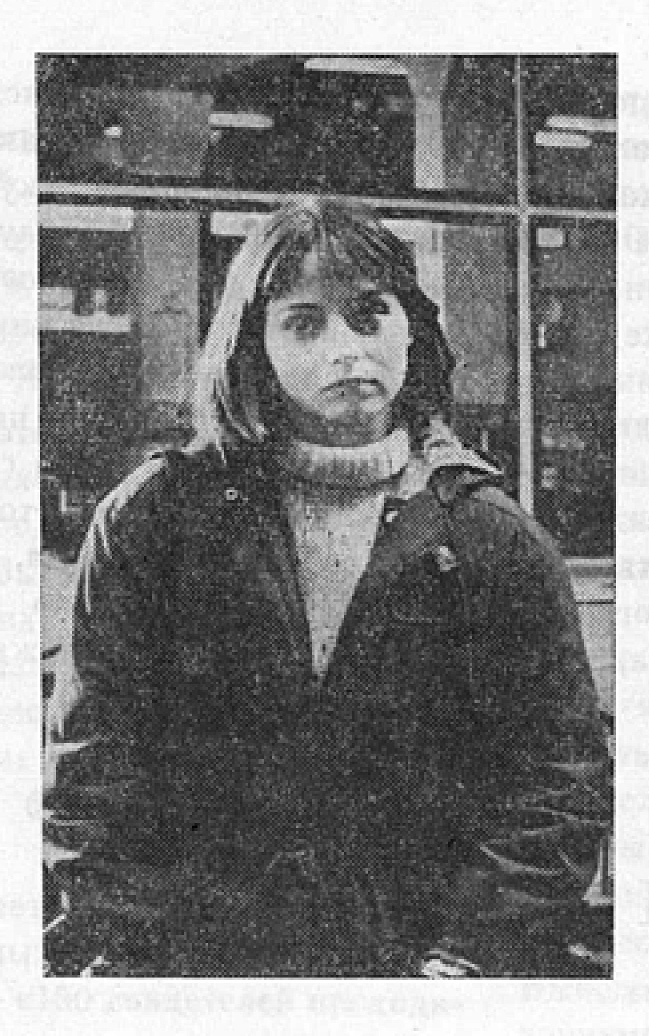
И девочка поддается уговорам давно искавшей ее родительницы, однако не то чтобы покорно складывает оружие, а просто умнеет душевно, понимая, как несчастна, в сущности, ее суетливая, недальновидная мать.

Дети взрослеют на глазах. Всерьез начинают отвечать за свои поступки. И за других, близких или далеких, берут на себя ответственность.

Вот итог фильма. Не бодряческий — просто честный. А честность, доверие к жизни и к зрителям, которые этой жизнью живут, и внушают самые большие надежды. Не на всеобщее безоблачное счастье — на то, что люди останутся людьми. Не поддавшись ни цинизму вседозволенности, ни соблазну максимализма, готового выносить приговоры без желания выслушать и понять.

Итог под стать фильму. Он и стилистикой его предопределен — скромной, неброской, сдержанной. Режиссер и оператор выбирают натуру самую что ни на есть обыденную, осенне-трезвую, внешне маловыразительную — перроны, пути, товарные вагоны, лестницы, затоптанные тысячами ног, буфеты, залы ожидания, и иногда кажется, что терпкий запах человеческой скученности, кочевого быта ощутим в зале.

И лица отобраны постановщиком вполне житейские, будничные, легко узнаваемые. Хриплая буфетчица, со следами забубенной, нерасчетливо растраченной красоты, бдительный пас-





«КЛЕТКА ДЛЯ КАНАРЕЕК». Олеся — Е. Добровольская, Мать — А. Фрейндлих

сажир благообразно-чиновничьего вида, ребятишки лет семнадцати с гитарой — хулиганы не хулиганы, так, настораживающая одиноких путешественников публика.

Не надо только искать в естественной будничности этих кадров какой-либо преднамеренный снижающий замысел. Люди не стесняются житейской обыденности и если делают свое далеко не престижное дело честно, то обойденными себя судьбой не считают. Очень тактично подмечен этот смысловой мотив в обычной на первый взгляд сцене. Юные герои разожгли костер неподалеку от запасных путей, где разгружаются товарные вагоны, попивают пиво и, понятное дело, своим «хипповым» видом раздражают грузчиц, пробуждая в сердобольных бабьих сердцах праведный родительский гнев. «Если бы мы такими были, кем бы стали?!» — в сердцах сетует одна из женщин, суровым платком повязанная, в телогрейку одетая, обутая в кирзовые сапоги.

Игра молодых актеров, занятых в картине, Евгении Добровольской и Вячеслава Баранова тоже полностью — и в этом несомненное мастерство постановщика — соответствует общей стилистике фильма, его приглушенной, как бы разговорной интонации.

И Добровольская, и Баранов своему поколению принадлежат и по пластике, и по выражению лиц, и по мироощущению. Однако не одной лишь верностью своим ровесникам и современникам привлекают они зрителей. Есть в них, используя выражение героини, некая мелодия, свойственная юности вообще — и нынешней, и вчерашней, и завтрашней, — некая трепетная пронзительность, которая, по сути дела, и превращает этот возраст в самое невероятное, небывалое, самое открытое миру, прекрасное и яростное время жизни. «Человек впервые» — так называла подобное душевное состояние Марина Цветаева.

В основу фильма положена пьеса, и об этом можно догадаться, даже не обратив внимания на вступительные титры. «Клетка для канареек» — типичная драма для двоих исполнителей. Заметим лишь, что театральность не всегда преодолена и, так сказать, переварена, порой ее приемы обнаруживаются, например,

в излишне «образных», чересчур насыщенных «подтекстом» диалогах. Можно написать отдельное исследование на тему о том, как по-разному воспринимается один и тот же текст в театральном зале и в зале кинотеатра, на сцене удельный вес слова больше, оно все же главное выразительное средство театра, в кино же, даже самом «говорливом», слово не должно выпирать, излишне притягивать внимание. Однако надо признать, что в основном театральная условность вещи органически претворена постановщиком в безусловность кинематографического языка. И не просто претворена, но и художественно переосмыслена и перевоссоздана. Зябкость осеннего дня, невзрачность привокзальной площади, скука проходов между товарняками мало-помалу наполняются эстетическим содержанием, поэзией, настроением по сути кинематографическим, а не театральным. Так и должно быть в искусстве — суровая основа действительности, ничуть не приукрашенная, возводится в «перл создания». Этого нельзя достичь намеренно, это происходит вроде бы само собою лишь тогда, когда авторы заняты главным, чем положено заниматься художнику, — людьми, их надеждами и страстями.

В защиту чести

Л. Графова

Бессмысленно взывать к совести человека, у которого совесть отсутствует. И, конечно, авторы документального фильма «Дело о клевете» не ставили своей целью перевоспитать клеветников, если таковые и окажутся в зрительном зале. Кстати сказать, ни один из них и не захотел бы узнать себя в главном «герое» фильма (уж больно тот омерзителен).

Авторы фильма ставят перед собой задачу: исследовать это дремучее, неподвластное логике, социально опасное зло, когда один человек начинает возводить на другого ложь.

Но что, казалось бы, здесь исследовать? Испокон веков существует этакая недочеловечья разновидность на свете — клеветники. Нам бы отвернуться от них, не обращать внимания на их бредовые измышления. Мол, «не будем придавать значения злословью», как призывает поэт. Увы, не получается. Слишком уж нагло вторгаются они, лишенные совести, в нашу жизнь. Слишком разрушительно.

Злое слово — не кинжал, конечно, но порою разит вернее кинжала. Путь клеветников в истории, как известно, полит кровью. И чтобы защититься, обезопаситься, должны мы, значит, эту разновидность изучать со всеми ее гнусными повадками. Забегая вперед, скажу, в этом охранительном мотиве, мне кажется, и состоит главная мысль фильма, привлекающего внимание к ситуации, раскрывающего ее корни и побуждающего зрителя к соучастию. Ведь по мере рассмотрения дела зритель приобщается к знанию закона, охраняющего каждого от оскорбления личности.

...Оплывшее, мучнистое лицо, юркие бусинки глаз, лысоватая голова, и все это насажено на грузный торс. Но в первых кадрах мы еще не видим его фигуры и лица. Крупным планом — только его руки. Пухлые руки с пальцами-сосисками, праздные руки (на таких не растут мозоли), грязные руки (камера успевает подметить и траурную кайму по краям ногтей) с каким-то суетливым сладострастием перебирают бумаги, которыми набит толстый, видавший виды портфель. Это его клеветнические письма. Как много сказано о типаже уже первыми кадрами. В конце фильма еще раз мелькнут на экране его суетящиеся руки. Но в памяти зри-

---

«ДЕЛО О КЛЕВЕТЕ»
Сценарий Р. Багиряна. Режиссер В. Олендер. Оператор Н. Мандрыч. «Киевнаучфильм», 1983.

«ЛЖЕСВИДЕТЕЛЬСТВО»
Сценарий Э. Дубровского. Режиссер С. Шульман. Оператор Д. Санников. «Киевнаучфильм», 1984.

теля они всплывут не один раз: точная, емкая деталь вырастает до символа, несущего в себе множество ассоциаций.

Клеветника нужно видеть в лицо, и важно назвать его по имени, что и делают авторы фильма — они сразу представляют нам «героя»: «Алексей Руженцов... И — потерпевшая».

«Потерпевшая» — это об испуганной, деревенского вида старушке, которая то и дело освобождает ухо из-под платка, чтобы слышать, какую еще небыль несет ее обидчик и что говорят судьи, свидетели. Сидит в зале суда и другая потерпевшая — статная, с нестершимися следами красоты женщина, на лице которой, как и на лице старушки, застыло выражение мучительной боли и горького недоумения.

Идет суд над клеветником. Толстые пачки его кляуз, рассылаемых в разные инстанции, мелькнувшая цифра — «150 свидетелей проходило по делу» — говорят о том, что на скамье подсудимых клеветник со стажем, что не год и не два ведет он моральный террор против своих жертв. Обвиняет он этих двух женщин ни мало ни много — в измене Родине, якобы были они в годы войны тайными агентами у гитлеровцев. Дикое, абсолютно бессмысленное обвинение. «Да я ж показывала свою метрику: видите, я с тридцать четвертого года рождения, как я могла сотрудничать с фашистами?!» — восклицает более молодая потерпевшая, и в этой отчаянной интонации слышатся знакомые ноты, столь характерные для исследуемого явления. Да, порой диву даешься: с какой легкостью сеется несусветная ложь и с какими муками доказывается очевидная правда.

Должна заметить, что фильм «Дело о клевете» я смотрела с особым пристрастием. Проблема, которой он посвящен, хорошо известна мне по жизни: за развитием одной из подобных историй довелось следить на протяжении пяти лет (пять лет потребовалось, чтобы клеветники сели наконец на скамью подсудимых!), после суда опубликовала статью в «Литературной газете» и получила в ответ сотни взволнованных, а порою гневных писем.

Бытующая безнаказанность клеветников и беззащитность их жертв — вот самая тревожная черта явления. И очень существенно, что она отражена в фильме, снятом документальной камерой прямо в зале суда. Об этом впрямую говорит с экрана комментатор: писательница Ольга Чайковская, известная зрителю как автор ярких, злободневных статей на правовые темы. Фильм сообщает нам весьма грустную статистику, подтверждающую справедливость тревоги, высказываемой читателями в письмах-откликах: всего треть, одна лишь треть дел, возбуждаемых по обвинению в клевете, доходит до суда.

Так что суд, заседание которого мы видим на экране, — редкость, своего рода «хэппи энд». И хотя в данном случае истина и справедливость восторжествовали (клеветник получил по заслугам, а потерпевшие были реабилитированы), мы не можем не задуматься, чего же им, потерпевшим, все это стоило. Сто пятьдесят свидетелей допрошено по делу... Нынешний пасквилянт прекрасно владеет механизмом сотворения лжи. В мутный ее поток он норовит подбросить хоть щепку какого-то реального факта, поскольку знает: если даже один, самый мелкий фактик подтвердится, то к «сигналу» в целом возникнет уважительное отношение. Это все та же безотказно действующая установка про «дым и огонь». Клеветник создает «дымовую завесу» демагогии, под прикрытием которой ему уже ничего не страшно.

Вот и Руженцов «праведно» гневается на судей: «Я писал для того, чтобы проверили... Нужно проверять... За то, что добиваешься законности, за это же тебя и наказывают...» Редкий, повторяем, случай, когда клеветника наказывают по заслугам. Чаще всего клеветник ведет беспроигрышную игру: если и не сломает чьей-то судьбы или карьеры, то уж нервы своей жертве изрядно помотает, валидол и снотворное наверняка принимать заставит. А жертва, как это водится, оправдывается в одиночку.

«Руженцов мне страшную моральную травму нанес... Иду — ноги дрожат, стыдно с людьми встречаться», — рассказывала суду молодая потерпевшая. А сколько невысказанного горя, унижений в ее глазах, которые устали плакать.

Да, в инстанциях слезам не верят. Она



«ДЕЛО О КЛЕВЕТЕ»
В первых кадрах мы еще не видим его фигуры и лица. Крупным планом — только его руки. Пухлые руки с пальцами-сосисками, праздные руки (на таких не растут мозоли), грязные руки (камера успевает подметить и траурную кайму по краям ногтей) с каким-то суетливым сладострастием перебирают бумаги, которыми набит толстый, видавший виды портфель.

должна была представить доказательства, опровергающие лживый навет. И старушка потерпевшая, чтобы отмыться от грязи, тоже должна была собирать всякие справки, подтверждающие ее честную жизнь. Она малограмотная, к тому же почти слепая, ей ли канцелярским делом заниматься? Это Руженцов — мастак, он любой слух себе на руку перевернет, он сам сплетню кому-то расскажет, а потом этого же человека в свидетели позовет. Он, как вспоминают свидетели, «сулил золотые горы», чтобы его выдумку подтвердили, он и законы все наизусть знает...

Но зачем ему все это, зачем? Столько вкладывает энергии, сил, страсти... Клеветник, как метко говорит в фильме Ольга Чайковская, отличается своеобразным трудолюбием: «нормальному человеку сочинить такое количество бумаг просто не под силу — голова заболит, рука отнимется».

«Все началось из-за каких-то десяти квадратных метров жилья», — говорится в фильме о цели клеветника Руженцова. Дело в том, что дочь старушки имела несчастье выйти несколько лет назад замуж за этого Руженцова. Откуда-то он явился в эту местность, стал жить в семье как приймак, но такая роль его не устраивала. Захотел он самолично завладеть всем домом и решил выжить из него хозяйку — старушку. Дочь не выдержала позора — уехала, старушка тоже из дома ушла, но причитающуюся ей площадь (10 метров!) завещала своей племяннице. Тогда и начал Руженцов с ними обеими — старушкой и племянницей — судиться. («На пять судов он меня таскал — за наследство... И чуть не по его выходит, давал отвод суду. Говорил, что судьи — купленные, мы якобы их подкупили...») Как уж он свое право на наследство доказывал, остается за кадром, не важно это. Важно то, что готов он был из-за десяти квадратных метров обеих женщин со свету сжить, для чего и выбрал «надежный» способ — пустил в ход лжедоносы.

Если человек идет по улице и вдруг на него падает кирпич, может ли он объяснить,



Это его клеветнические письма. «Руженцов мне страшную моральную травму нанес... Иду — ноги дрожат, стыдно с людьми встречаться», — рассказывала суду потерпевшая. А сколько невысказанного горя, унижений в ее глазах, которые устали плакать.

почему именно ему на голову упал сей тяжелый предмет? А оправдываться он разве должен? Но именно в положении такого оправдывающегося, защищающегося, без вины виноватого оказывается часто жертва клеветы. В фильме эта типичная модель показана скупыми, но запоминающимися штрихами.

О штрихах и деталях, об изобразительных средствах, с помощью которых сделан фильм, можно было бы говорить подробнее, отмечая как достоинства, так и недостатки (их, разумеется, лента не лишена). Но, честно говоря, не хочется придираться к частностям. Ведь главное в фильме — его гражданская направленность, пропаганда советского законодательства, охраняющего покой граждан.

По своему небольшому опыту сценариста знаю, как важно выявить в документальном материале непосредственную, непредсказуемую правду жизни, которую нужно инициативно осмыслить и точно определить место данного эпизода в сюжете фильма. По существу это вопрос о том, на каких началах войдет кинодокумент в идейно-художественную концепцию ленты в соответствии с законами экранного искусства.

Авторы фильма «Дело о клевете» ни малейшего насилия над материалом не совершают: они видят и оценивают события точным глазом. То есть четко отбирают главные детали, способствующие выявлению основной мысли. Думаю, что происходит это от конкретного знания, от тщательного изучения явления, которому посвящен фильм.

Конечно же, реальный жизненный материал, с которым имеют дело кинематографисты, неожиданней и увлекательней любого самого талантливого вымысла. Вряд ли какой-то пусть даже выдающийся артист смог бы сыграть роль клеветника более ошеломляюще, чем делает это, не играя, сам настоящий клеветник. Очевидно, многие съемки производились скрытой камерой, но если даже в какие-то моменты кинематографисты и обнаруживали себя в зале суда, на них вряд ли кто-то из действующих лиц обращал внимание, вряд ли им

кто «подыгрывал». Не до того было людям — решалась их судьба. Суд, разоблачающий клеветника и реабилитирующий оболганных, сам по себе — захватывающий сюжет, не нуждающийся в нагнетании драматизма.

●

Кстати, хочется заметить, что камера документалистов не так уж часто появляется в зале суда. Поэтому, несмотря на малые размеры статьи, все же хочется отметить еще один фильм той же студии «Киевнаучфильм» — «Лжесвидетельство». Уже по названию можно понять, что тема близка к «Делу о клевете». На экране ведется разговор о нашем правовом невежестве, об ответственности за правдивость сообщаемых суду сведений. Узнаем мы и о том, что лжесвидетель сам может оказаться на скамье подсудимых. Диктор говорит справедливые слова об испытании совести, о страдании невинных, об их незаживающих ранах. Все это не может не волновать зрителя. И волнует. Но только умозрительно. В отличие от первой ленты сопереживания здесь не возникает. И причину я вижу в том, что фильм «Лжесвидетельство» сделан сугубо информативными средствами.

Удивительный парадокс: мелькание разных сюжетов на экране не дает той широты охвата явления, какое возникает в первом фильме при неторопливом, но разборчивом вглядывании в один-единственный сюжет. Авторы «Лжесвидетельства» будто лекцию нам прочитали, приведя многие примеры.

Однако и тот, и другой фильм, пусть с разным эффектом, делают благородное гражданское дело: напоминают зрителю, как бывает страшна, да просто убийственна, ложь. Недаром наказание, которое предусматривает статья 180-я УК РСФСР «Заведомо ложный донос» («срок от двух до семи лет»), почти смыкается с тем, что дается за умышленное убийство без отягчающих обстоятельств («срок от трех до десяти лет»). Вот как строг наш гуманный советский закон к клеветникам: нравственное убийство человека и физическое считаются преступлениями, близкими по тяжести. И тем более возмутительно (эта мысль тоже звучит с экрана), что некоторые блюстители закона недооценивают социальной опасности таких преступлений, как клевета и ложный донос.

Проблема защиты чести и достоинства граждан, вопрос о неукоснительности наказания для всех, кто на эту честь и достоинство посягает, давно уже не сходит со страниц печати. Отрадно, что в эту публицистическую борьбу вступил теперь и кинематограф. Ему еще предстоит сделать в этой теме немало насущных открытий.

Верность

Ан. Вартанов

Сказка — жанр, будто специально созданный для мультипликационного экрана. И знаменательно, что патриарх отечественной мультипликации Иван Петрович Иванов-Вано, создавший за шестьдесят лет работы самые разные фильмы, в последние годы вернулся к сказке. Он, пожалуй, единственный в мировой мультипликации режиссер, который, сделав однажды фильм по сказке, через много лет снял еще одну ее экранизацию. Так случилось с «Коньком-Горбунком» П. Ершова (фильмы 1947 и 1976 годов), с «Мойдодыром» К. Чуковского (ленты 1939 и 1954 годов).

Сравнение новых экранизаций с более ранними способно, на мой всзгляд, объяснить причины преданности режиссера фольклорным сюжетам и вместе с тем тяготение к высокой

«СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»
Сценарий И. Иванова-Вано, Л. Мильчина. Режиссеры И. Иванов-Вано, Л. Мильчин. Художники-постановщики Л. Мильчин, И. Иванов-Вано. Оператор М. Друян. «Союзмультфильм», 1984.



Кадр из мультфильма «ЮБИЛЕЙ», в котором режиссер В. Тарасов рассказал о вкладе И. П. Иванова-Вано в развитие советской мультипликации.

Кадры из фильма «СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»



Публикуя эту рецензию, редакция «ИК» сердечно поздравляет с 85-летием старейшину советской мультипликации, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, профессора ВГИКа И. П. Иванова-Вано, встречающего свой юбилей в прекрасной творческой форме, в работе, в пути... Будем вместе с несколькими поколениями его почитателей ждать новых фильмов юбиляра.





литературе. Дает о себе знать и постоянная неудовлетворенность уже сделанным.

Только что Иванов-Вано вместе со своим соавтором и давним другом Львом Мильчиным закончил работу над большой шестичастевой лентой «Сказка о царе Салтане». Обращение к произведениям А. С. Пушкина — всегда испытание для любого кинематографиста. Иванов-Вано и Мильчин однажды, в самом начале 50-х годов, создали мультфильм «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях». «Но то, что уже сделано, — говорит сегодня Иванов-Вано о той давней своей работе, — заставляет с еще большей энергией продолжать поиски путей образного выражения на экране пушкинского слова, пушкинской мысли, пушкинской поэзии».

«Сказка о царе Салтане» Иванова-Вано и Мильчина — картина принципиальная. Она некий творческий итог линии развития сказочной мультипликации. На рубеже 60—70-х годов на «Союзмультфильме» наблюдался взлет интереса к русской сказке и к заключенной в ней эффектной изобразительной форме повествования. Не все фильмы оказались удачными. Некоторые авторы, не вникая в глубину заложенной в сказке мысли, эксплуатируя лишь чисто внешние ее признаки, терпели поражение. Материал народной культуры в таких фильмах служил лишь поводом для эффектных экранных экзерсисов, вполне соответствовавших тогдашней моде на старину. Поток мультфильмов «a la Russe», как и положено изжившей себя моде, постепенно иссяк, но породил эстетическое недоверие к произведениям, в которых эксплуатируется национальное фольклорное начало. В какой-то момент даже показалось, что понадобится длительная временная пауза, чтобы мультфильмы на материале русской сказки вновь обрели присущую им естественность и глубину.

Однако в творчестве таких стойких приверженцев русской сказки, какими всегда выступали Иванов-Вано и Мильчин, чистый источник народной художественной мудрости оставался незамутненным. «Конек-Горбунок» и «Сказка о царе Салтане» свидетельствуют о счастливой способности авторов воспринимать глубинный смысл русского фольклора.

В «Салтане» Иванов-Вано и Мильчин стремились по-пушкински бережно и вместе с тем свободно обращаться с народной традицией. В таком подходе, видимо, и состоит гарантия успеха: ибо бережность в их экранизации нигде не переходит в копиистскую пассивность, а свобода никогда не оборачивается неуважительным своеволием.

Бережность и свобода — этими двумя словами можно бы, наверное, охарактеризовать и подход мультипликаторов к тексту сказки. Слово Пушкина для них — святая святых, оно звучит за кадром, прочитанное «от автора» актером А. Леонтьевым. Оно вместе с тем в отдельных репликах персонажей произносится исполнителями ролей. Оно, наконец, оказывается написанным на титрах-заставках, начинающих отдельные главы киносказки.

Итак, бережность. А где же свобода?

Она, на мой взгляд, ощущается в талантливо выполненном изображении. Она — в лукавой игре-повторе текста звучащего и написанного, когда фильм начинает напоминать книгу с богатыми, неожиданно ожившими иллюстрациями. Она простирается много глубже, проникая в сферу интерпретации текста. Иванов-Вано и Мильчин прочитывают «Сказку о царе Салтане» глазами современного человека. Кинематографический опыт, согласитесь, формирует наше отношение к сказочному материалу. Мы готовы поверить в любые чудеса, но только дело доходит до бытовых подробностей, помимо нашей воли включается опыт, воспитанный кинематографической достоверностью, и мы уже не способны простить авторам даже малюсенькой неточности. Зная эту нашу зрительскую дотошность, кинематографисты во многих эпизодах пушкинской сказки осторожно и бережно редактируют внешнюю канву событий, дабы она не вызвала в нас недоверия.

Приведу один пример. В начальном эпизоде сказки, как мы знаем, после монолога трех сестер идет такой текст Пушкина:

Только вымолвить успела, —
Дверь тихонько заскрипела,
И в светлицу входит царь,
Стороны той государь.
Во все время разговора
Он стоял позадь забора...

Фильм начинается красочными кадрами, где по бескрайним снегам катят царские крытые сани, запряженные двумя крутогрудыми лошадьми, будто сошедшими с палехских шкатулок. Царь заходит в сени, открывает дверь в светлицу, где, прячась за колонной, и подслушивает сказанные девицами слова. Ясно, что стоять «позадь забора» и вместе с тем слышать разговор сестер можно лишь при открытых окнах, а на улице — зима. Причем, зима, не придуманная мультипликаторами для изобразительных эффектов, которые и впрямь куда как хороши, а установленнная ими в результате внимательного анализа текста. У Пушкина ведь сказано, что «царь недолго собирался: в тот же вечер обвенчался»... Мы помним просьбу царя: «И роди богатыря мне к исходу сентября». Вот это и показывает, что началась сказка зимой. Впрочем, для литературного, тем более поэтического изложения время года не так уж важно. А у мультипликационного изображения мера конкретности совершенно иная.

Я специально так подробно остановился на анализе начального эпизода фильма, чтобы ясно стало, какая кропотливая работа была проведена сценаристами Ивановым-Вано и Мильчиным еще до того, как к работе приступили режиссер и художник. Дело в том, что мультипликационная «Сказка о царе Салтане» сделана предельно просто по форме, создается иллюзия, будто девять десятых кинематографической работы приходится на долю поэта. И это можно рассматривать как величайший комплимент мультипликаторам. Они, полагаю, сознательно искали простоты, так как понимали, что в этом и состоит максимальная верность Пушкину. Поэт же, который, по свидетельству его биографов, услышал фольклорный вариант сказки о Салтане в Михайловском и там же записал его, старался по возможности не удаляться от народного первоистока.

Иванов-Вано признавался в начале работы над лентой, что для него важно было, «используя широкоэкранную форму, создать нечто вроде триптиха, что позволило бы увеличить емкость изображения, показывая несколько событий одновременно». Потому мультипликаторы отказались от этого соблазнительного замысла, сулившего им славу первооткрывателей нового художественного приема. Они поняли, что он будет противоречить великой пушкинской простоте.

Вслед за поэтом, не побоявшимся использовать в сказке прием обширных сюжетных и текстуальных повторов, кинематографисты встали на этот путь, чреватый потерей динамики повествования. В середине фильма трижды повторяются эпизоды путешествия корабельщиков от Гвидона к Салтану, рассказы о чудесах, воспроизводятся превращения Гвидона в комара, муху, шмеля и т. д. Признаться, в этой части фильма зрительское напряжение несколько спадает.

Сказовые повторы у Пушкина освящены многовековой фольклорной традицией — вспомните услышанные в детстве сказки. В них нас привлекали неторопливые, чередующиеся от раза к разу, уже знакомые наизусть подробности в поведении полюбившихся героев. В то же время повествование изобразительное (вспомните рассказы в народных лубочных картинках) имеет свои законы: тут усвоенная зрительная информация предполагает некое, хотя и небольшое, разнообразие, движение вперед по пути развертывания сюжета. Встретив повтор, наш глаз сразу же помимо воли сигнализирует об этом сознанию, интерес к изображению начинает падать.

Разговорные, монологовые сцены, как известно, и в игровом кино выглядят обычно довольно тяжеловесными. Что уж говорить о мультипликации. Тем более что создатели фильма трижды вкладывают в уста одних и тех же корабельщиков повторяющиеся рассказы. Замечу, кстати, что у Пушкина нет персонификации героев, поэт намеренно использует обезличенную форму, вроде «корабельщики в ответ...», после которой приводится прямая речь. Такая структура позволяла, на мой взгляд, мультипликаторам не ограничивать число говорящих тремя повторяющимися от эпизода к эпизоду фигурами.

Признаться, стремление кинематографистов обойтись минимумом одних и тех же персонажей я объясняю, кроме всего прочего, еще и тем, что, как ни странно, в этой ленте, брыз-

жущей фантазией и изобретательностью, единственным слабым местом оказался экранный облик действующих лиц. Подчас даже кажется, что мультипликаторам не хватает воображения, чтобы придумать еще одного неповторимого героя. В самом деле, если царь Салтан обладает ярким характером мужицкого монарха, то уже жена его и сын Гвидон кажутся несколько обезличенными. Они, как царевна Лебедь, воплощают на экране некое идеальное начало. В решении же отрицательных персонажей: ткачихи, поварихи и сватьи бабы Бабарихи — преобладает сатирическое начало. В интервью, на которое я постоянно ссылаюсь, Иванов-Вано признавался, что им «уж очень хотелось наказать злодеек», и это чувство, очевидно, лишало художников широты взгляда, столь необходимого в сказочном повествовании.

Думаю, что тут — просчет ленты. Он особенно заметен на фоне замечательно решенных других компонентов художественного целого: пейзажей, интерьеров, сказочных чудес, воспроизведенных на киноэкране.

Иванов-Вано и Мильчин, влюбленные в русское народное искусство, естественно, легко и дерзновенно творили на экране, создавая картины, поразительные по богатству деталей и щедрости творческой фантазии. Дворцы Салтана и Гвидона, царские палаты, утварь, убранство стола, мебель, посуда — все это завораживает разнообразием форм и красок, смелостью и изысканной гармонией рисунка.

Кроме изобразительного фольклора у мультипликаторов были определенные ориентиры и из истории искусства. Говоря о будущей ленте, Иванов-Вано называл такие имена, как В. Васнецов, И. Билибин. Авторы «Сказки о царе Салтане» следовали традициям этих художников в праздничном восприятии русской старины, в ясном и вместе с тем чрезвычайно подробном рассказе о ней. В последнее время в связи с устоявшимися в науке представлениями о «русском Ренессансе» изобразительная трактовка далекого прошлого, связанная с васнецовско-билибинской традицией, стала общепризнанной. Однако, напомню, в первые послевоенные годы популярная ныне художественная манера воспринималась многими весьма настороженно. Многими, но не Ивановым-Вано и Мильчиным. В их ленте (далекого ныне 1952 года) «Снегурочка», снятой по одноименной сказке А. Н. Островского, историки советской мультипликации отмечали поиски, которые во многом были созвучны работам В. Васнецова. Поэтому можно смело сказать, что впечатляющая изобразительная форма «Сказки о царе Салтане» — это не следование мимолетной моде и не найденное к случаю художественное решение, а свой собственный, складывающийся десятилетиями мультипликационный язык.

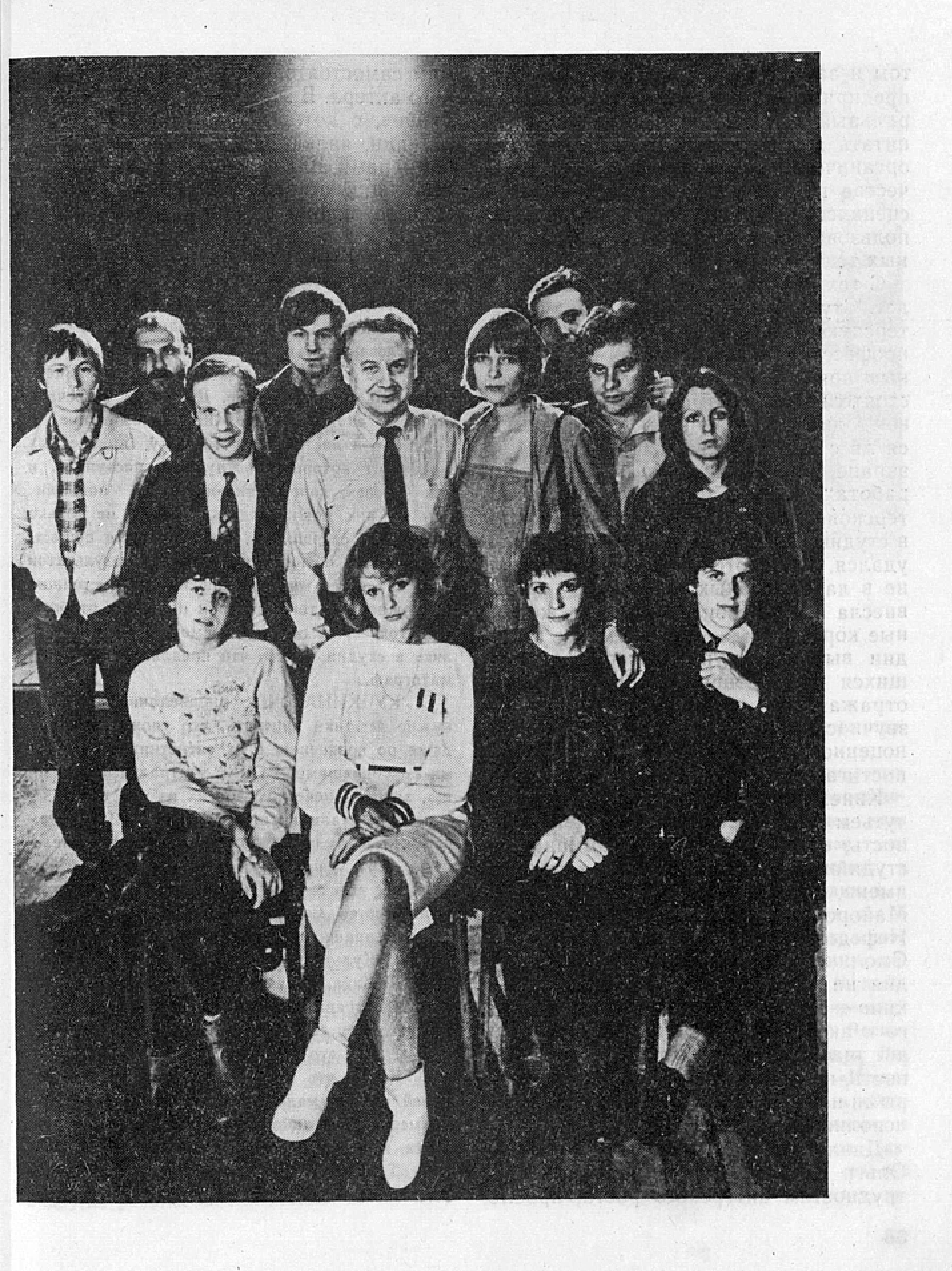
Не только обращение к сказочному жанру, гению Пушкина, к национальной художественной традиции, но и верность избранному много лет назад творческому пути в искусстве экранной мультипликации отличает яркую работу Иванова-Вано и его соавтора.

ЛАБОРАТОРИЯ

Глубина колодца

О. Табаков — О. Кучкина

Кажется, это было совсем недавно. В Москве на улице Чаплыгина, в доме номер один возникла театральная студия, или Табаковская студия, как ее в обиходе называли. Необычайность этого начинания состояла прежде всего в том, что Олег Табаков собрал в студии не актеров, а школьников, из которых профессиональных исполнителей надо было еще вырастить. Но в



том и заключался замысел Табакова, предпринятый им «глобальный театральный эксперимент»: вырастить, воспитать актера нового типа, умеющего органически соединять в своем творчестве гражданский пафос с высокой сценической культурой, способностью пользоваться приемами самых различных театральных школ.

С тех пор прошло без малого десять лет. Студийцы выросли, окончили мастерскую Табакова в ГИТИСе, стали профессиональными актерами. По разным причинам студия не стала самостоятельным театральным коллективом, однако «табаковцы», встречаешься ли с ними на сцене театра или на экране, обнаруживают в лучших своих работах связь с той театральной, актерской школой, которую они прошли в студии. Значит, эксперимент в чем-то удался. Он протекал не в идеальных, не в лабораторных условиях, жизнь внесла в него свои и не всегда желанные коррективы — тем не менее в студии выросла группа актеров, стремящихся быть современными, не просто отражая свое время, обнаруживая созвучность ему, но и художественно полноценно и ярко *выражая* это время, постигая его.

Кинематограф, обладающий особым чутьем на актерскую индивидуальность, сразу же обратил внимание на студийцев Табакова. Такие актерские имена, как Лариса Кузнецова, Елена Майорова, Марина Шиманская, Игорь Нефедов, Василий Мищенко, Андрей Смоляков, все чаще встречаются сегодня на киноафишах. Однако успех в кино — это не только этап, без которого к актеру сегодня уже редко приходит настоящая известность, популярность, но и целый ряд проблем, с которыми неизбежно сталкивается молодой исполнитель.

Диалог Олега Табакова и критика Ольги Кучкиной посвящен как раз трудностям актерского роста, проблемам самостоятельного движения молодого актера. В этом смысле судьбы студийцев, о которых размышляют собеседники, являются лишь конкретными примерами, иллюстрирующими общие тенденции становления новой актерской генерации в нашем кинематографе.

О. ТАБАКОВ. **К сожалению, начинаю этот разговор с грустным чувством. И не потому, что ностальгия, что вот, дескать, я вижу своих питомцев на экране и сердце мое обливается слезами. Нет. Студийные связи окончательно не распались, и я продолжаю видеть ребят, но об этом позже. Для меня встреча с ними на экране — это не напоминание о прошлом, а настоящее. Я вижу конкретных людей, от которых я жду дел, поступков, и как человек, хорошо знающий их, понимаю, чего от них можно ждать. Смотрю не только на то, что свершилось. Гораздо более существенным для оценки сегодняшних результатов представляется мне соотношение их настоящих возможностей, того, что они получили от бога, или, точнее, от папы с мамой, и чему обучились в студии, с тем, что предлагает им кинематограф...**

О. КУЧКИНА. **Но справедливости ради нужно все-таки признать, что твоим ученикам даже по сравнению с их сверстниками-актерами, окончившими ВГИК, театральные училища, здорово повезло. Многих из них сразу заметили и стали активно снимать. При этом снимать в фильмах по-настоящему значительных. «Пять вечеров» и «Родня» Никиты Михалкова, «Спасатель» и «Наследница по прямой» Сергея Соловьева, «Охота на лис» Вадима Абдрашитова, «Оглянись» Аиды Манасаровой, «Культпоход в театр» Валерия Рубинчика. Правда, я назвала лучшие фильмы из кинорепертуара студийцев. К сожалению, у них на счету есть уже и работы иного толка...**

О. Т. **Вот это и обидно.**

О. К. **Но что поделаешь? Без проходных ролей в кино мало кто обходится. Взять, к примеру, твою кинобиографию. Разве не найдется и в ней случайных работ?**

О. Т. **Ну хорошо, поговорим сначала о радостном. Скажем, о новой работе Василия**



«РОДИТЕЛЕЙ НЕ ВЫБИРАЮТ». Николай — А. Смоляков

Мищенко. В картине «Оглянись» он сыграл небольшой эпизод — молоденького милиционера, которому выпало решать участь главного героя картины — юного негодяя. Чем же берет здесь Мищенко? Прежде всего душевной самостоятельностью. В этой работе он делает шаг от себя, шаг к характеру, родившемуся в результате общих усилий — Володарского как сценариста, Манасаровой как режиссера и самого Мищенко, который сумел сыграть здесь, что называется, судьбу: его герой многое повидал в жизни и многое оценил, иначе откуда у него это сочувствие к явно малоприятному субъекту, откуда стремление неформально разобраться в непростой психологической ситуации, откуда довольно редкая способность понимать чужую беду?..

О. К. А в других работах Мищенко, ты считаешь, был ближе к себе, и это — плохо?

О. Т. Нет, я так не считаю. Я считаю, что в других работах он использовал из тех пяти нот, которые были им освоены, — всего три. Вот в чем моя большая печаль.

О. К. Я думаю, от чисто эмоциональных впечатлений — грустно-весело, печально-радостно — следовало бы перейти к более конкретным определениям. И в этой связи мне бы хотелось задаться такими вопросами: в чем сильны бывшие воспитанники студии, а в чем их слабость, если говорить о них как о представителях нового актерского поколения? В чем следует упрекнуть их, а в чем — режиссеров, которые с ними работают? И, наконец, чего мы вправе ожидать от набирающей силу актерской генерации 80-х годов? Первыми из твоих учеников начали сниматься Лариса Кузнецова в «Пяти вечерах» и «Родне» и Игорь Нефедов в «Пяти вечерах» и в «Охоте на лис». Можно сказать, что их встреча с кино была более чем удачной. Если на спектаклях студии на улице Чаплыгина кое-кто скептически пожимал плечами по поводу по-

разительной органичности Ларисы Кузнецовой в главной роли в «Страстях по Варваре»: ну что ж тут такого особенного, она играет себя, хотя и тогда это было не так, — на экране стало особенно очевидно, что она создает характер. На первый взгляд бойкая, разбитная, потому что самостоятельная, уже хлебнувшая взрослой жизни, уже зарабатывающая себе на жизнь, знающая, что в слезах не прожить, а настаивая на своем, весело, не поддаваясь обстоятельствам, прожить можно, ее героиня в «Пяти вечерах» противоположна замкнутой, застенчивой, легко краснеющей девице из «Родни». Актерская техника уже была разнообразной: в одном случае — глубокая психологическая проработка роли с изредка комически утрируемой характерностью, в другом — явный шарж, сделанный серьезно и поактерски добротно без каких-либо легкомысленных попыток сыграть на чистой эксцентрике. А Игорь Нефедов? Добродушный увалень в «Пяти вечерах», довольно благополучный, хотя и терпящий фиаско симпатяга в «Наследнице по прямой». И какие вдруг запасы горького душевного опыта обнаруживает он в «Охоте на лис». С каким странным смешанным чувством недовольства, жалости, презрения и благодарности смотрит герой Нефедова на приехавшего к нему в колонию «наставника» — честного, грубоватого, недалекого, по-своему доброго парня, которого играл В. Гостюхин. Здесь Нефедов демонстрировал уже довольно глубокое понимание сложных социальных проблем.

О. Т. По-моему, это близко к правде. Но, конечно, им повезло вначале. После второго курса театрального института — «Пять вечеров». Снимаются у Никиты Михалкова, то есть попадают в руки бережные, нежные, которые умело вводят их в кинематограф. Прибавим еще замечательную драматургию, на мой взгляд, «Пять вечеров» — одна из лучших советских пьес. Сразу же появляется серьезное, а не «коммерческое» отношение к кинематографу. К сожалению, так везет на первых порах далеко не всем.

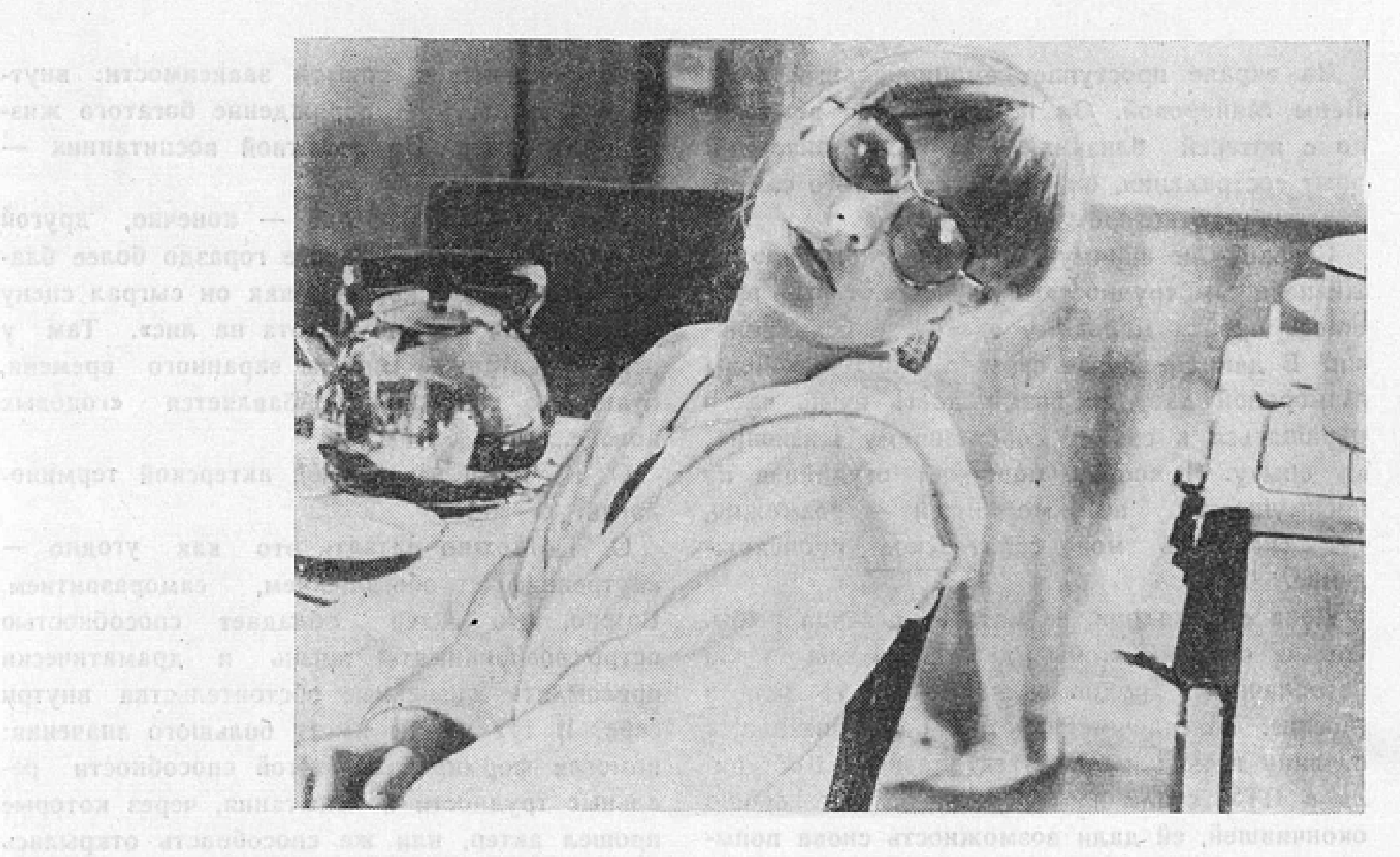
О. К. Но ведь мало попасть в благоприятные условия, надо ими еще и воспользоваться. А дебют студийцев в «Пяти вечерах» был явно удачным. За счет чего же, если говорить не о режиссере, а о них самих?

О. Т. Я вижу прекрасную готовность этих ребят решать предложенные задачи. Это не означает, что с ними легко. Совсем наоборот. Насколько я знаю, они попортили нервы и постановщику, и актерам. Гурченко, например, делясь со мной впечатлениями о способной девочке, упоминала и о бо-о-ольших проблемах, которые возникали на съемочной площадке из-за характера этой девочки. Но характер — это уже самостоятельность. Так что, размышляя о Кузнецовой и Нефедове, я отмечаю не только обученность, не только профессиональную готовность к работе, но и проявление характера.

О. К. Что, собственно, и есть источник возможной самобытности. А как формируется характер? Насколько я знаю, у Ларисы Кузнецовой не так уж гладко все складывалось. За ее плечами опыт собственных житейских трудностей. Об этом не слишком принято говорить, особенно в применении к молодым. Может, это и верно, все-таки частное, личное — надо соблюдать такт. Но кто скажет, где у художника, а у актера в особенности, кончается личное и начинается, так сказать, общественное? Что идет в творческую копилку, вот что важно.

О. Т. Я для себя придумал термин: «глубина колодца» и не однажды применял его. В этой связи хочу сказать о Лене Майоровой. Вот ее телевизионная работа в «Дядюшкином сне». Работа, требующая попадания в стиль, и стиль не самый простой. Достоевский, испытание Достоевским — серьезная вещь, не все его выдерживают. Лена Майорова, на мой взгляд, выдержала. И не только потому, что умела выполнять задачи, которые ставились перед ней режиссурой, а режиссура в этом случае была и грамотной, и убедительной. У Майоровой «глубина колодца» оказалась достаточной. Обнаружилось, что есть душевные запасы, есть откуда черпать.

Тут мы подступаем едва ли не к самому важному в нашем разговоре. В том быстротекущем времени, в какое мы живем, в том высоком ритме, в каком существует кинопроизводство, — чем жив актер, и молодой актер в



«КУЛЬТПОХОД В ТЕАТР». Аня — М. Шиманская

особенности, ибо у него нет никаких подпорок в виде популярности, общественного положения, прочных связей с режиссером и т. п.? Что спасает актера от стандарта, от тиража, за счет чего он сохраняет себя? По всей вероятности, за счет глубинных запасов. Не утверждаю, что такие глубинные запасы — страховка от неудачи, и я вспоминаю сейчас работу той же Лены Майоровой в одном телевизионном фильме, где выглядела она настолько уныло и невыразительно, что ее трудно было узнать. Безликие, стандартные решения возымели в этой картине такую силу, что оказались всепобеждающими и всеподчиняющими.

Однако в том случае, когда актер не отбывает номер, когда актеру предоставляется хотя бы маленькая возможность проявить себя, показать, на что он способен, «глубина колодца» опять же становится очевидной. В фильме «Родителей не выбирают» режиссер Виктор Соколов пошел на явный риск, поручив двадцатичетырехлетней актрисе прожить жизнь женщины — от двадцати лет до сорока.

О. К. При этом Майорова играет без грима!

О. Т. Да, без грима. Какие-то огрехи я вижу. Наверное, пластика несовершенна...

О. К. Нет, есть, есть попадания и в пластику сорокалетней женщины.

О. Т. Возможно. Но дело не в этом. Я хочу сказать про другое. Я оставляю в стороне схему, предложенную автором сценария, и некоторые нехитрые режиссерские построения. Но когда Лене Майоровой доводится в фильме сказать что-то про жизнь, она делает это, как надо. Вот ее героиня говорит сыну, служащему в Советской Армии, — эту роль, кстати, исполняет ее товарищ по студии, а стало быть, ее сверстник, Андрей Смоляков: «Понимаешь, бабушка умерла», — и я отзываюсь со всей силой боли, как только может отозваться человек, сам потерявший мать, — со мной это не очень давно произошло, и я хорошо это помню.

На экране проступает эмоциональный опыт Лены Майоровой. Он приобретается не только с потерей близких. Это эмоциональный опыт сострадания, он черпается из того самого «колодца», о котором я говорю.

Связана ли впрямую «глубина колодца» с жизненными трудностями, через которые пришлось пройти молодому актеру, с испытаниями? В данном случае связана. Судьба Лены Майоровой дает ей возможность очень часто обращаться к своему собственному жизненному опыту. Я вообще подбирал студийцев по преимуществу не москвичей — возможно, тут сказалось мое саратовское происхождение.

Лена с Сахалина, ее мать — резчица рыбы. Нельзя сказать, чтобы детство Лены было безоблачным. Трудно складывались ее дела в Москве. Золотая медалистка, она приехала в столицу и не попала в театральный. Поступила в ПТУ, стала изолировщицей. Как хорошо окончившей, ей дали возможность снова попытать счастья в театральном институте, на этот раз получилось. Простое перечисление событий дает возможность понять, откуда сила: отсюда, из преодоления, из необходимости взрослеть.

О. К. Мы вышли тут к довольно существенной проблеме. Очевидно, что зрелость художественного образа обеспечивается внутренней зрелостью художника. Но что такое эта внутренняя зрелость? Можно ли приравнять ее к жизненному опыту, к пережитому? Споры об этом очень часто ведутся и в литературной среде. Можно ли браться за перо, не изучив жизни? Или понимание жизненных закономерностей не связано впрямую с неким эмпирическим знанием действительности, есть прежде всего такой же дар, как и умение литературно выражать свои мысли? Я помню, В. Лакшин в своей известной статье, посвященной рано умершему критику Марку Щеглову, писал, что, будучи прикованным к постели, Щеглов гораздо глубже понимал мир, чем иные литераторы, кичащиеся чисто количественными объемами жизненных наблюдений. Как же тут быть, и есть ли вообще в данном случае однозначное решение? Вроде бы судьбы Л. Кузнецовой и Е. Майоровой подтверждают предположение о прямой зависимости: внутренняя зрелость — порождение богатого жизненного опыта. Но вот твой воспитанник — Игорь Нефедов...

О. Т. Игорь Нефедов — конечно, другой случай. Внешне у него все гораздо более благополучно. Но вспомним, как он сыграл сцену в колонии в фильме «Охота на лис». Там у него в считанные минуты экранного времени, буквально на глазах прибавляется «годовых колец»...

О. К. Тоже из рабочей актерской терминологии?

О. Т. Можно назвать это как угодно — внутренним обогащением, саморазвитием. Важно, что актер обладает способностью остро воспринимать жизнь и драматически преломлять жизненные обстоятельства внутри себя. И тут уж не имеет большого значения: помогли формированию этой способности реальные трудности и испытания, через которые прошел актер, или же способность открылась непосредственно в процессе актерского творчества, в общении с отражающим жизнь литературным материалом.

Жизненный опыт не самоценен. Он может стать условием формирования актерской индивидуальности. Но может и не стать. Если нет таланта.

О. К. Скажи, пожалуйста, а то, что показывают сегодня на экране твои ученики, чем-то удивляет тебя? Есть в этом новизна, или все, что они умеют, не превосходит уровня студийных работ?

О. Т. Ты хочешь спросить, есть ли развитие? Есть. Вот, скажем, Маша Овчинникова — она не избалована пока вниманием кинематографа. Первая ее заметная работа в новом телевизионном фильме режиссера Геннадия Полоки «Наше призвание», посвященном становлению советской школы в 20-е годы. Она играет небольшую роль — школьницу, одержимую бурными страстями. Роль вроде бы функциональна. Героиня Овчинниковой должна время от времени обнаруживать влюбленность в главного героя — его играет Вася Мищенко — и тем ставить его перед необходимостью решать какие-то свои «мужские» проблемы. Но для меня как для актера, для профессио-



«ОХОТА НА ЛИС». Беликов — И. Нефедов

нала очевидно, что Маша Овчинникова преодолевает здесь функциональность роли, что она строит характер. Очевидно, что при том объеме работы, которая была у постановщика этой трехсерийной ленты, он не мог уделить Маше большого внимания. Следовательно, она работает во многом самостоятельно.

Поскольку я знаю, что Маша — человек с юмором, я не могу сказать, что был поражен ее исполнением, что увидел нечто неожиданное. Меня порадовало в ее работе умение использовать свое индивидуальное в профессии, применять по делу. И как вдруг прекрасно отыгрывает она характер в сцене школьного спектакля, где ее героине выпадает исполнять роль Офелии. С какой неожиданной и трогательной, и комичной силой прорывается вдруг страсть, обуревающая героиню, в неловко, но самоотверженно сыгранной Офелии.

О. К. Хорошо, самостоятельность, умение строить образ без подсказок — это действительно большое дело. Но согласись, что лишь в том случае, когда предоставлена возможность для самостоятельности. Бывает, конечно, что актерские идеи в какой-то мере блокируются общим жестким режиссерским замыслом. И это оправдано. Но бывает и так, что внутренние актерские возможности блокируются вроде бы чисто типажным его использованием. И тогда «художественная» задача решена уже в тот момент, когда актер утвержден на роль. Дальше дело техники. Актер при этом не играет, а лишь присутствует в кадре, отчего образ оказывается лишенным индивидуального начала. Юность — «вообще», азарт — «вообще», и даже увлеченность, страстность — тоже «вообще». Все дано как бы без расшифровки в живых человеческих проявлениях, а не абстрактно, на уровне типажа-знака.

Такое типажное использование особенно опасно для актера молодого, который еще не всегда способен распознать, осознать, зачем он нужен данному фильму, зачем фильм ну-

жен ему. Предложение сниматься ценно для него уже само по себе.

О. Т. Мы вернулись к началу нашего разговора: три ноты из пяти. Я решительно усматриваю здесь изъяны режиссуры в ее подходе к актеру. Они не только в этом фильме. Это какое-то раннее удовлетворение первым результатом, какой выдает артист. Нежелание рисковать. Я вспоминаю, что было со мной, когда на заре «Современника» Ефремов дал мне, довольно здоровому парню, женскую роль. Нарочно беру вроде бы дурацкий пример. Каким легкомыслием или какой смелостью надо было обладать, чтобы так поступить!

О. К. Или остротой зрения. Я думаю, надо видеть...

О. Т. Ну конечно, конечно! Видеть, верить актеру, любить его. А нынче что, спешат? Не успевают разглядеть, кто, что, как... Можно понять режиссеров, которые не требуют от молодых актеров того, чего они не могут. Но ведь такие, как Лена Майорова, как Вася Мищенко, могут. Они уже доказали это. А их нередко приглашают поприсутствовать на экране только потому, что где-то их уже видели, что-то о них уже слышали.

О. К. Из всех студийцев ничьи чисто внешние данные не эксплуатируются столь огорчающе бездумно, как данные Марины Шиманской.

На одной из репетиций «Страстей по Варваре» мне очень понравилось поведение Марины. Она полушепотом проговаривала текст, а в глазах ее были растерянность и недоумение. К чему это относилось, я не совсем поняла, но по роли это оказалось неожиданно точным, ибо соотносилось с вопросом героини: как жить? Жила она мужественно, как надо, однако это не снимало вопроса. Странное дело: ныне, когда этот недоумевающий, вопрошащий, трогательный взгляд Марины переходит из кадра в кадр в разных картинах разных режиссеров, он больше меня не трогает.

О. Т. Странное? Какое же странное? В кинематографических опытах моих бывших учеников это огорчает больше всего — утилитаризм по отношению к ним, использование того, что лежит на поверхности. Женственность Марины Шиманской, ее прелесть, ее девичье-женская привлекательность, что ценится особенно, — они бесспорны. Но этим начинается, этим же и кончается. Я совсем не ханжа, и мне нравятся внешность и пластика Марины, но хочется, чтобы на экране еще и человек был!

Будучи руководителем курса и не раз разбирая сложные конфликтные ситуации, в какие попадала Марина, я видел, что она достаточно серьезный, неглупый и самостоятельно живущий человек. Может быть, эта ее самостоятельность, пришедшая в слишком жесткое противоречие с коллективом, с требованиями коллективности, и привела к ее уходу из студии. Хотя бы с этой мерой сложности расскажи о своем персонаже! Почему-то у Марины во всех ее киноролях проявляется какая-то легкая ирония по отношению к тем жизненным проблемам, с которыми сталкиваются ее героини. Всякий раз диву даюсь: что, до сложного-то, до человеческого руки не доходят? Или не в этом дело? А Андрей Смоляков? За него у меня тоже большая тревога. Его типажные данные в совпадении с некой природной застенчивостью ну никак не дают режиссерам двинуться дальше. А ведь Андрей Смоляков в жизни разительно отличается от того «голубого героя», какого вынужден то и дело представлять на экране. Он довольно рано стал зарабатывать (они живут без отца), он помогает матери растить младшую сестру... Какой поразительной близорукостью надо обладать, чтобы не попытаться заглянуть внутрь, вглубь!

Ребята увлечены своими работами, они влюбляются в них. И это правильно. Но предупредить об опасности, которая их подстерегает, хотелось бы. Актер, который сумел утвердиться в кино лишь за счет внешних данных, моментально выходит в тираж. Он даже заметить не успевает то роковое мгновение, когда легкое оживление вокруг него сменяется полным равнодушием окружающих. А «реабилитироваться» потом, если у тебя за душой действительно что-то есть, удавалось до сих пор очень немногим.

О. К. К кому ты обращаешься с этим предостережением?



«РОДИТЕЛЕЙ НЕ ВЫБИРАЮТ». Мать Николая — Е. Майорова

О. Т. К ним — к молодым актерам, к моим студийцам. Но с горечью понимаю, что кино — это такой вид деятельности, где они не так уж и виноваты.

Огромную часть ответственности за их судьбу несем мы, уже имеющие опыт работы в кино. И режиссеры — в первую очередь. Это уж позвольте мне высказать недвусмысленно.

О. К. При повышенном, хотя иной раз поверхностном внимании кинематографа к одним лицам странно ускользают из поля зрения другие. Мне, например, всегда казался и сейчас кажется одним из наиболее способных Александр Марин. Когда он появился в спектакле по английской пьесе «Прищучил» и сыграл точно, подробно, резко, страстно, с проникновением в самые потаенные уголки мальчишеской сложной души, была убеждена, что состоялось подлинное открытие актера. А сейчас его как-то не видно и не слышно.

О. Т. Александру Марину, действительно, повезло гораздо меньше, чем другим.

Вот мы говорили об испытании Достоевским. Андрей Ташков, сыгравший главную роль в многосерийном «Подростке», мне очень нравится. Что у него серьезное дарование, это у него на лбу написано. И я не хочу в данном случае подвергать сомнению выбор режиссера, хотя мне и кажется, что он к молодому актеру был недостаточно требователен. Но, думается, Саша Марин — не менее достойная кандидатура на эту роль. Духовная организация такой тонкости, как у него, не часто встречается. Она и в том, что он пробует писать стихи и прозу, и в том, с какой отчаянной смелостью пытается он режиссировать. Но все равно есть, наверное, ощущение нереализованности. Оно, как ничто, мучает актера. Когда сдерживается полет фантазии, когда выплескивается значительно меньше того, что имеешь, — какое же душевное напряжение испытывает при этом человек! Я думаю, что

настоящее открытие таланта Саши Марина, его победы еще впереди. Но тут важно не «передержать» актера, не опоздать. Иногда открытие бывает запоздалым, и в актере уже нет того блеска, той поражающей самобытности, которые могли обнаружиться, подоспей кинематограф вовремя. От долгого ожидания своего часа у актера нередко возникает усталость, которую не всем под силу перебороть.

Примерно то же я могу сказать о Сергее Газарове. Он комический артист. Но, несмотря на то, что в кино он уже снимается, дарование его, на мой взгляд, раскрыто кинематографом далеко не полно. Хотя вот только что он сыграл главную роль в новом фильме Себастьяна Аларкона и, на мой взгляд, очень удачно.

О. К. А ты, когда начинал, тебя снимали больше?

О. Т. Снимали, может, и не больше. Дело не в количестве приглашений, а в их качестве: у меня за первые четыре года они были от Швейцера, Зархи, Чухрая. Режиссеры приглашали меня с известным пониманием моих возможностей, соотнося их с потребностями фильма. Но допуская при этом и некоторое движение, развитие того, что я делал прежде.

Сейчас же я сплошь и рядом вижу, как молодых актеров приглашают наобум, просто первого попавшегося из числа снимающихся, мелькающих, не пытаясь толком разобраться в его актерских возможностях и не пытаясь как следует поискать среди тех, кто еще не успел войти в обойму.

Думаю, что в сложностях, с которыми встречаются молодые актеры в кино, во многом виноваты и вы, критики.

На третьем году своего существования в кино я получил статью: «Олег Табаков — актер типажный?» Писала Майя Туровская, весьма серьезно исследуя вопрос о способе реализации себя актером.

О. К. Ты хотел бы, чтобы уже сейчас появились творческие портреты твоих учеников?

О. Т. Не надо всех, но проследить тенденцию...

О. К. Вот это мы с тобой сейчас и делаем.

О. Т. И все-таки, с кого спросить за смерть таланта?

О. К. Скажем мягче, за нереализацию.

О. Т. Пусть нереализацию. Ты скажешь, что великая актриса Раневская реализовала себя на те же тридцать процентов. Но разве это оправдание? Если сама Фаина Георгиевна Раневская, то пусть и с молодыми так же? Давайте хоть чему-то учиться!

О. К. Не знаю, возможно, ты правильно ставишь вопрос, но несколько умозрительно, по моему мнению. Вот реальная жизнь, и в реальной жизни есть — минус некоторые издержки — счастливое начало целой стаи молодых птенцов, вылетевших из одного гнезда. Уже одно то, что ты смотришь их фильмы, их спектакли, специально или при случае говоришь с главными режиссерами театров, в которых они работают по окончании ГИТИСа, ставит их, признайся, в лучшее положение по сравнению с другими, не столь опекаемыми молодыми актерами. Мне эта опека нравится. Мне нравится твое беспокойство о них и за них. Может быть, это одно из немногих дел на земле, за которые человеку зачтется, — любить тех, кто идет за нами, помогать их вхождению в жизнь, в профессию. Это нормально. Кроме того, тут крайне важно ощущение общего начала. Если оно есть, если оно было, это не проходит бесследно не только в профессиональном, но и в нравственном смысле. Дух своей «компании», «команды», у членов которой свой счет друг к другу, как правило, более ревностный, ибо питается настоящим соревнованием, настоящей заинтересованностью, сопровождает молодого художника, порождая и собственные повышенные требования к себе. А уж у кого не порождает — тут, извини меня, спрос с них самих. Искусство, как известно, жестокая штука. Оно само выбирает, кого ему приветить, а от кого отвернуть лицо, навсегда или на время. Так было, так будет. Чем требовательнее, при всей нашей любви, мы будем к ним, чем требовательнее к себе будут они, тем значительнее будет результат. А госпожа Удача, что ж, она уже обратила на твоих ребят внимание, когда они попали в студию, в поле заинтересованного внимания довольно широкой аудитории специалистов, да и просто зрителей.



«РОДНЯ». Девушка — Л. Кузнецова

Я полагаю, что нам полезно обсудить не только причины «недореализации» твоих учеников в кино, но и природу очевидного сегодня интереса, которое кино к студийцам проявляет. Мне кажется, органичность, естественность, внутренняя свобода, четкое владение азами ремесла, которое, как ты уже говорил, позволяет им выстраивать характер, — все это для них нечто само собой разумеющееся. Главное же — внутренняя неуспокоенность, озабоченность некими проблемами. Не только в искусстве — к а к говорить, но и в жизни — о ч е м говорить. Это уже свойство если не зрелой, то набирающей зрелость личности.

О. Т. Их снимают, потому что они современны!

О. К. В чем же, по-твоему, их современность?

О. Т. В чем современность актера? Не в том, как он выглядит, а на что он откликается, на какие реалии сегодняшнего дня. И насколько он готов рассказать об окружающей его действительности. Тут, конечно, важно умение. Если нет умения, неизбежно оказываешься в положении натурщика. И тогда по экрану разливается эдакое жиденькое жизнеподобие — враг номер два в искусстве.

О. К. А враг номер один?

О. Т. Ложь.

О. К. Есть еще враг номер три — равнодушие. Когда руководствуются не страстью и болью, а какими-то другими, посторонними искусству стимулами.

О. Т. На этой почве особенно активно произрастает враг номер четыре — посредственность, ринувшаяся в культуру, ринувшаяся делать искусство. Именно посредственности мы «обязаны» сегодня тем, что современность подлинная, глубинная смешивается с современностью декларативной, лишенной истинных корней во времени.

Посредственности недостает, как правило, помимо творческих способностей, еще и элементарного человеческого достоинства. Ведь

это неловко — делать что-то, не умея. Неловко говорить о чем-то, не зная. Но неловко и не сказать по поводу бессмыслицы, что она имеет не слишком много смысла. Посредственность надо уметь изобличать, иначе можно утратить критерий: где истина, где ложь. Вот у студийцев, мне кажется, есть некий внутренний «детектор лжи», это ощущается, и в этом тоже их современность.

О. К. А какую роль в их ориентированности на правду сыграло студийное воспитание?

О. Т. Думаю, что чему-то они научились в студии. Все-таки они интересовались тем, что происходит в действительности, встречались с умными, интересными людьми, много читали. Много дала ребятам и наша совместная вологодская поездка. Они, по-моему, поняли на Вологодчине, что почем в этой жизни. И, конечно, они принесли с собой на экран сегодняшнее самоощущение. Новый взгляд на мир, свое понимание добра и зла, наносного и сути. А собственно студия как творческий коллектив дала им возможность пройти определенный путь в искусстве. Мало кто из молодых актеров, каждый из которых идет своей индивидуальной дорогой, может в двадцать — двадцать пять лет сказать, что у него уже есть своя судьба, скорее это первые шаги, преддверие судьбы. У студийцев же за плечами уже некий завершенный этап творческой жизни, своя история — история студии, в которой все начиналось с романтики, с театральных мечтаний о совместном деле, а потом пришло осознание более сложных, чем мечталось, жизненных условий, необходимости каждому самостоятельно строить свою актерскую судьбу. Я не говорю сейчас о том, плохо это или хорошо. В ходе нашего разговора важно, что причастность к судьбе студии обогатила ребят, ввела их в контекст времени быстрее, чем это происходит обычно вне такого творческого коллектива, каким была студия.

О. К. Что меня не губит, то делает сильнее...

О. Т. Бесспорно. Отсюда их темы, их проблемы, явившиеся проблемами их поколения: соответствие слова и дела, нежелание подчиниться навязываемой воле, потребность во все вникнуть, во всем разобраться самому.

О. К. Твои ученики существуют не в вакууме. Есть ВГИК, есть театральные учебные заведения. Ты называл одаренного молодого актера Ташкова, есть еще новые имена, обратившие на себя внимание.

Что отличает систему воспитания, которую вы практиковали в студии, от других систем, принятых в актерских вузах? Режиссер Полока, о фильме которого мы говорили, признавался, что твои ребята решительно выделялись на съемочной площадке — в первую очередь, самостоятельностью художественного мышления. Можно ли говорить о каких-то особенностях их актерской подготовки, кроме тех общих воспитательных моментов, о которых ты упоминал?

О. Т. Главная особенность — количество учебных часов, в два-три раза превышающее нормативное. В поезде Москва — Ленинград, нередко превращающемся в актерскую дискуссионную трибуну, услышал, как работают с молодыми иные «мастера»: появляются на занятиях со студентами два, три, пять раз за семестр! А ставить учебные спектакли дают кому угодно, поскольку самим некогда. Честное слово, я бы обязал таких «учителей» вернуть государственные деньги, которые им платят за воспитание творческой смены. Уж если взялся за это дело, будь любезен, отдавай ему хотя бы положенное время, не говоря о душе. Рост, созревание артистов в нашей студии были обусловлены, помимо всего прочего, их встречами с публикой. Сколько раз встречаются с публикой студенты творческих вузов за годы обучения? Ставятся два, три или четыре спектакля, которые проходят двенадцать-пятнадцать раз. Именно таким образом воспроизводится воспринятое от педагогов, обогащенное обратной связью со зрителем и скорректированное последующими замечаниями. Как ты думаешь, сколько подобных встреч со зрителем было в нашей студии?

О. К. Не знаю, затрудняюсь...

О. Т. Минимум триста. Да нет, больше, конечно. Девяносто процентов спектаклей отсматривалось и корректировалось педагогами.



«ОГЛЯНИСЬ». Лейтенант милиции — В. Мищенко (слева)

Иными словами, шла интенсивная работа. Была школа.

О. К. А какие-то секреты обучения?

О. Т. Ну вот тебе один секрет. Известно, что такое актерские этюды: студент сам придумывает себе какую-нибудь доморощенную драматургию, разыгрывает ее, кто-то проходится рукой мастера, это играется один раз, второй, закрепляется и становится уже как бы спектаклем. Так происходит обучение мастерству. Мы сделали по-другому. На первом курсе у нас было двадцать шесть человек. Мы отобрали тринадцать ситуаций, обсудили их, уточнили, обогатили личным опытом каждого. К примеру: вокзал, милиция, свадьба, день рождения. На экзаменационном столе лежало тринадцать билетов. Председатель экзаменационной комиссии Владимир Алексеевич Андреев пригласил первого студента. Тот вытянул первый билет. Председатель спросил: сколько партнеров вам нужно? Студент ответил: мне нужны парень и девушка. Комиссия смотрит и выбирает по списку кого хочет. Пять минут на подготовку. Через пять минут студенты держат экзамен.» Так они готовились быть актерами. Главной была установка на контакт, на взаимопонимание, на творческое партнерство.

О. К. А есть у студийцев отрицательные свойства, по твоему мнению?

О. Т. Недостаточная культура. Недостаточный волевой заряд. Новые мои ученики, студенты ГИТИСа, где учились и студийцы, в этом плане лучше обучены жизнью. Те иногда проигрывали, еще не вступив на сцену. У этих бойцовские качества повыше.

О. К. А у нового курса в ГИТИСе есть какие-то преемственные отношения со студией, студийцами?

О. Т. Да, есть. В качестве педагогов я пригласил на курс помогать мне бывших студийцев Андрея Смолякова, Александра Марина, Сергея Газарова, Алексея Селиверстова, Виктора Шендеровича. Так что подвал на улице Чаплыгина снова полон молодыми голосами. Постоянно бывают на занятиях и



«ВЫИГРЫШ ОДИНОКОГО КОММЕРСАНТА». Помпонио — С. Газаров

Лена Майорова, и Маша Овчинникова, и Лариса Кузнецова, и другие. Важно, когда между старшими и младшими есть группа людей, близкая по возрасту к младшим, но по умению, по опыту уже что-то накопившая. В этом есть и свои минусы, появляется, к примеру, некоторое панибратство. Но в целом создается ощущение гармоничной семьи, в которой нет разрыва поколений. Это, мне думается, еще даст свои результаты и на экране.

О. К. То есть студия сегодня продолжает свое существование.

Что ж, можно подвести итоги нашей беседы. Мы набросали некий «семейный портрет» студийцев, дающий определенное представление о тех радостях и тревогах, которыми живут молодые актеры сегодня. Но что ждет актерскую генерацию 80-х в будущем, на что мы вправе надеяться? Новое поколение при всех издержках первых кинематографических опытов кажется мне перспективным. Я жду их новых работ с интересом.

О. Т. Если ты непременно хочешь кончить на мажорной ноте, то вот для меня главное. Лучшие из молодых актеров — я говорю не только о студийцах — обнаружили способность выстаивать.

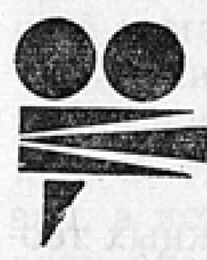
О. К. Что ты имеешь в виду?

О. Т. Я имею в виду способность сохранять себя и в жизненных, и в производственных, и в чисто творческих испытаниях. Способность, которая от века считалась неотъемлемой для зрелой творческой личности, приобрела сегодня особое значение. Как известно, служенье муз не терпит суеты, однако суеты в искусстве сейчас очень много, я бы даже сказал, возникла какая-то толчея. Но это не значит, что пробивать себе дорогу в искусстве нужно теперь локтями, как некоторые полагают. Напротив, чем сложнее ситуация, в которой предстоит обнаружить себя художнику, тем более отчетливо должны быть выражены в нем авторское достоинство и творческая одаренность.









теория и история

В разделе представлены размышления о русском герое в советском кино, рецензии на книги, информация.

Проблемная статья

Издано о кинематографе

Чуждо ли нам, великорусским сознательным пролетариям, чувство национальной гордости? Конечно, нет!

В. И. Ленин

На экране — национальный характер

О русском герое в советском кино

Р. Юренев

Образ положительного героя — одна из самых привлекательных черт фильма, притягивающая к нему сердца зрителей, придающая ему массовость и долговечность, делающая его поучительным и вдохновляющим. В памяти зрителей с течением лет могут померкнуть события фильма, а яркий характер остается, живет, даже как бы приобретает новые качества. Положительные герои воплощают и несут всему человечеству наши идейные убеждения, наши социальные устои, наши национальные особенности, наконец...

Национальные особенности! Но каковы они, где их истоки, как развиваются они в историческом процессе? Как все это сложно и мало исследовано... И если о положительном герое в литературе и искусстве, и в киноискусстве в том числе, написано убедительно и много, то о национальном характере этого героя можно найти лишь скупые и редкие строки.

Интернациональность — важнейшее качество киноискусства, на этом сходились все теоретики. Возьмем Эйзенштейна: «Кинематограф — наиболее массовое и наиболее интернациональное из искусств» [1]. Можно найти подобные утверждения у Пудовкина, Довженко, Вертова, у зарубежных теоретиков.

И эти утверждения совершенно справедливы.

Однако, нисколько их не отрицая, следует сказать: кино — глубоко национальное искусство. Диалектика позволит нам осознать единство этих противоположностей. А история кино даст нам множество доказательств. Ее изучение показывает, что киноискусство во всех странах формировалось под влиянием литературной традиции, обращалось к национальным сюжетам, характерам, истории, быту.

Здесь нам придется сделать небольшие отступления в философию, разумеется, вовсе без претензии открыть нечто новое и окончательное, а лишь для того, чтобы как-то объяснить свои позиции и свою терминологию.

Что же такое — национальный характер, национальный стиль? Несмотря на довольно большое количество исследований, исчерпывающих и бесспорных выводов эстетика и история искусств пока не сделали. Вопрос этот сложен, многогранен.

Ошибочна идущая от К. Каутского концепция ограниченности национального мышления, устарелости и регрессивности национальной психологии, якобы неспособной возвыситься до общечеловеческих, мировых интересов. Но еще более ошибочна и опасна аб-

---

[1] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 5. М., 1968, с. 236.

солютизация и фетишизация национальной исключительности: она может привести к национальному герметизму, а отсюда к шовинизму, расизму, фашизму. Ни та ни другая крайности не отражают духовных потребностей народов, их стремления к культурному развитию и общению. В области искусства обе крайности ведут к сужению тематики, окостенению форм.

Классики марксизма уделяли национальному вопросу большое внимание. В. И. Ленин теоретически обосновал, а история подтвердила, что социализм обеспечит нациям подлинное равноправие. Вслед за Марксом вождь Октября верил в слияние наций: «Целью социализма является не только уничтожение раздробленности человечества на мелкие государства и всякой обособленности наций, не только сближение наций, но и слияние их»[2]. При этом Ленин подчеркивал, что «...разные нации идут одинаковой исторической дорогой, но в высшей степени разнообразными зигзагами и тропинками»[3].

Глубокая мысль о слиянии наций касалась исторической перспективы, при ясном понимании своеобразия культурных традиций народов. Слияние наций понималось отнюдь не как бесследное растворение одних наций в других, не как забвение национальных традиций, языков; нет, все это виделось впитанным, взаимоусвоенным в общечеловеческом коммунистическом единстве. Приведу великолепное по четкости и широте высказывание А. В. Луначарского: «Человечество идет неудержимо по пути к интернационализации культуры. Национальная основа, разумеется, останется надолго, может быть, навсегда, но интернационализм и не предполагает ведь уничтожения национальных мотивов в общечеловеческой симфонии, а лишь их богатую и свободную гармонизацию»[4].

Учение Ленина о двух культурах — компас исследователя, анализирующего национальное своеобразие искусства. Для художников важно четкое определение своих идейных позиций, своего места в классовой борьбе — чтобы их национальные чувства и интересы приобрели высшее, наиболее плодотворное и гармоническое выражение во всенародном интернационализме.

Здесь я сразу же должен сказать о сложности, противоречивости, трудноуловимости национальных чувств. В них сочетаются историчность и современность, интеллектуальность и эмоциональность, психологические и экономические факторы. Решающую роль играет классовое сознание.

Современная наука отмечает в духовной жизни нации две стороны: идеологическую и психологическую, к которой относятся национальный характер, национальное чувство и самосознание, а также обычаи, традиции, вкусы. В своих конкретных проявлениях обе стороны сливаются, особенно в искусстве.

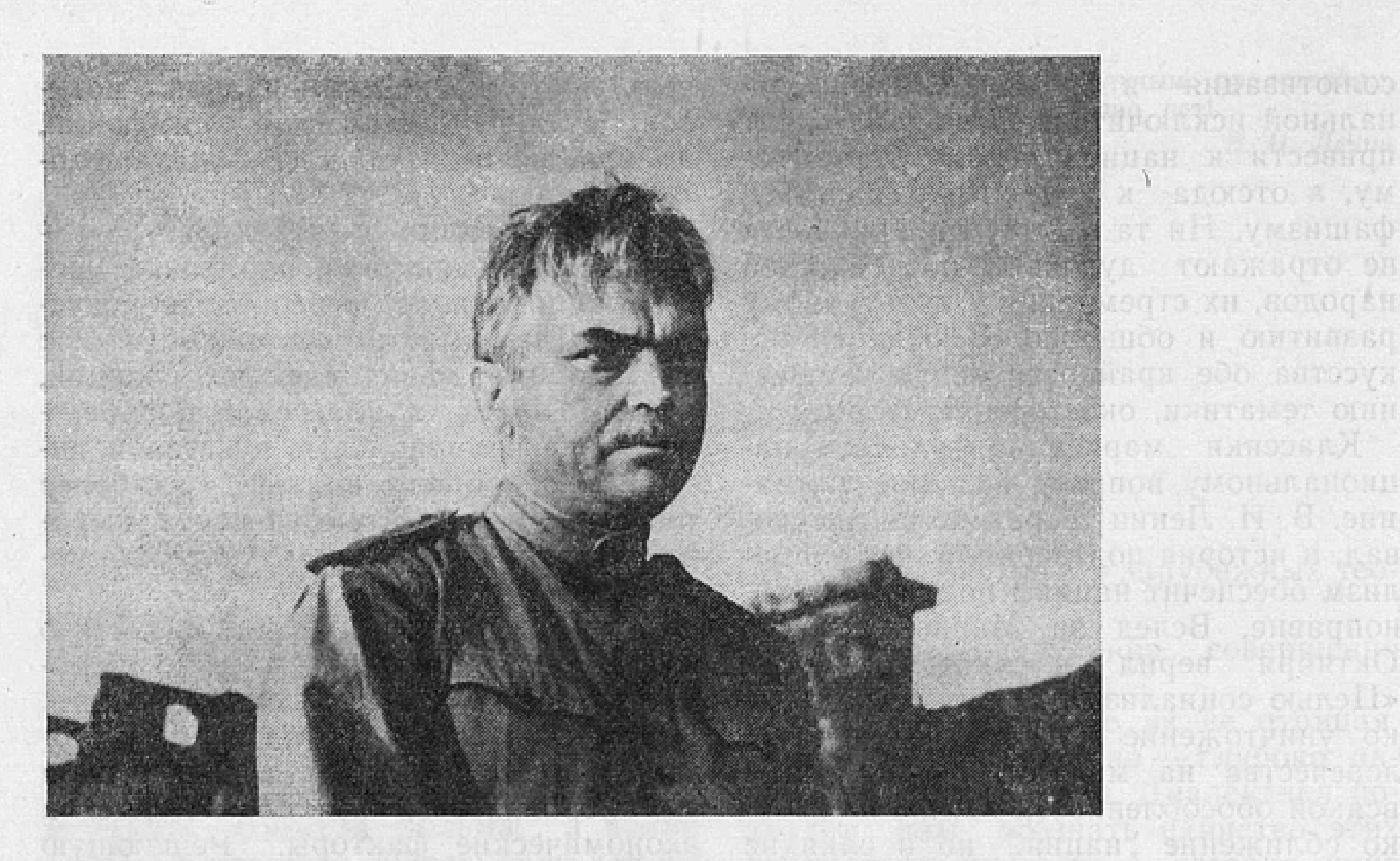
Национальный характер формируется социальным бытием, философией, религией, наукой, искусством. Для того чтобы определить содержание понятия «национальный характер», надо обратиться, кроме психологии, к истории, социологии, этнографии и даже географии. Из-за многочисленности аспектов этой проблемы исчерпывающей дефиниции дать пока невозможно.

«Характер» в древнегреческом языке — это символ или знак, выражающий специфику данного явления, подобно тому как мы говорим: засушли-

---

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 27, с. 256.
[3] Там же, т. 38, с. 184.

[4] Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., с. 183.



«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»

вый характер природы, спортивный характер моды и т. п. Но чаще слово «характер» обозначает теперь специфические черты, отличающие людей. В «Философском словаре» характер определен как «...совокупность устойчивых психических особенностей человека, которые зависят от его деятельности и условий жизни и проявляются в поступках»[5]. Будем опираться на эту формулу, достаточно точную, емкую и вполне приемлемую для анализа драматургии, характера действующего лица.

Здесь, кажется, все ясно. Но как только к существительному «характер» мы присовокупим прилагательное «национальный», возникают новые и новые неясности, особенно если под национальным характером подразумевать совокупность специфических черт, присущих не отдельному конкретному лицу, а многомиллионным группам — народам, нациям. Легко сказать, что этот швед медлителен, а этот грузин вспыльчив, но утверждать, что медлительность есть существенная черта шведов, а вспыльчивость — грузин, уже не вполне корректно. Медлительны и финны, и якуты, и жители экваториальных стран. Вспыльчивы итальянцы и, говорят, корейцы. Эмигрировавший после революции из России и ставший американским социологом и экономистом Питирим Сорокин пришел к выводу о невозможности исследования национального характера. Но сама жизнь обязывает нас с Сорокиным не соглашаться. И памятуя, что к этой проблеме существует множество путей, что философы-идеалисты судят о ней совсем не так, как материалисты, физиологи подходят иначе, чем

[5] Философский словарь, изд. 2-е. М., 1968, с. 390.

социологи, психологи — иначе, чем историки, а искусствоведы пока еще очень мало сделали для соединения всех этих аспектов и «уровней», постараемся опираться на наиболее нам понятные из них. Задачу нашу облегчит и то, что искусствоведение конкретнее, оно рассуждает об определенных характерах, а понятие типического не исчерпывается массовостью.

Самобытные черты, особенности всегда проявляются конкретно в сложных сочетаниях общенационального и личного, исторического и психологического. Национальный характер трудно поддается научному определению, он ощущается скорее интуитивно. Поэтому в искусстве легче ощутить национальный характер, чем в социологии, философии и даже в истории.

Национальный характер в искусстве тесно связан с народностью искусства. Понятия национального и народного близки, но не тождественны. Понятие народности шире: великое произведение может быть народным для многих национальностей. Вместе с тем в понятие народности вносится качественный признак: оно включает в себя то прогрессивное, развивающееся, лучшее, что создает нация и что сближает эту нацию с другими. Народность, идейность, правдивое изображение действительности и другие принципы социалистического реализма служат объединяющим началом в формировании многонационального искусства.

Национальный характер персонажа — совокупность его психических особенностей, обусловленная его национальной принадлежностью и типичная для нее. Это позволяет объяснить действия, поведение, манеры, внешность героя, не вдаваясь в исследование других многочисленных и немаловажных факторов: врожденных задатков, типов нервной системы, инстинктов или же приобретенных качеств, зависящих от ориентации интересов, от знаний, установок, правил поведения, профессиональных навыков и т. д.

При этом необходимо учитывать повторяемость национальных черт, схожесть и даже одинаковость некоторых признаков у людей разных национальностей, возможность постижения этих черт лишь путем сравнения и зависимость результата от того, кто делает сравнение: сам ли человек, его единоплеменник или иностранец. Ни одна черта не может быть уникальной. Различны могут быть сочетания этих черт в структуре характера.

Наконец, национальный характер при всей своей устойчивости зависит от изменений общественного строя. Процесс этот особенно сложен. Влиять на него трудно, а административными мерами — опасно.

Академик Д. Лихачев в своей удивительно емкой книге «Заметки о русском» вводит в понятие национального характера весьма важный аспект: «Мне кажется, следует различать национальный идеал и национальный характер. Идеал не всегда совпадает с действительностью, даже всегда не совпадает. Но национальный идеал тем не менее очень важен. Народ, создающий высокий национальный идеал, создает и гениев, приближающихся к этому идеалу. А мерить культуру, ее высоту мы должны по ее высочайшим достижениям, ибо только вершины гор возвышаются над веками, создают горный хребет культуры. Русские национальные черты в русских людях стремились найти и воплотить в своих произведениях и Аввакум, и Петр I, и Радищев, и Пушкин, и Достоевский, и Некрасов, и Стасов, и Герцен, и Горький, и многие, многие другие. Находили — и все, кстати, по-разному» [6].

---

[6] Лихачев Д. С. Заметки о русском. М., 1981, с. 55—56.

Далее Д. Лихачев вводит понятие «национального антиидеала», слитка отрицательных качеств, от которых великие писатели стремились свой народ увести. Антиидеал более определенен, устойчив, чем идеал. Это наблюдение может служить одним из объяснений того давно замеченного критикой обстоятельства, что отрицательные персонажи часто получаются ярче и выпуклее положительных.

Сказав, что он все-таки будет говорить не об антиидеале, а об идеале, Д. Лихачев начинает издалека, с древнерусской культуры, с Аввакума, а затем бегло касается противоречий в характерах братьев Карамазовых, упоминает Тушина, Коновницына и Платона Каратаева, не придя к определению, к формулировке русского национального идеала.

Я пишу это не для того, чтобы упрекнуть автора очаровавшей меня книжки. Я пишу это для того, чтобы еще раз подчеркнуть трудность стоящей перед нами задачи. Я не могу согласиться также с излишне категорическим утверждением, что идеал всегда не совпадает с действительностью. Художник извлекает, обобщает, типизирует идеал из действительности, и поэтому главные качества и черты, конечно, совпадают.

А сейчас мне важно сделать вывод, что национальный идеал создает искусство.

Можно долго перечислять все аспекты и тонкости сложнейшей проблемы национального характера. И хотя исчерпывающих и бесспорных выводов и я сделать не могу, можно все же утверждать, что национальные характеры проявляются особенно ярко в художественном творчестве, в искусстве. Но и здесь — бездна неисследованного, темного, странного. Не стану кидаться в эту бездну. Приведу лишь одну цитату, нередко встречающуюся в трудах о национальном вопросе:

«Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз, как азиатец. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий — у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный — у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый — у другого легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, проведший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность»[7].

И хотя полного объяснения различий даже великий Гоголь не дал, все же он указал путь, на котором нужно искать эти объяснения: в жизни и образе занятий народов, в их историческом прошлом, экономическом положении и географических условиях.

Вернемся теперь к кинематографу и поищем выражение национальных характеров в популярных героях экрана. Сделаем это на материале дореволюционного экрана, а затем русского советского киноискусства — не для того, конечно, чтобы его отделять от других братских кинематографий, а для постановки общих теоретических проблем.

Хотя общедоступность, интернационализм фильмов были поняты кинематографистами очень рано, самые

[7] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 9-ти т., т. 8. М., 1952, с. 184—185.

мудрые из них осознали, что наибольший успех имеют фильмы о своем народе, своей стране, своих обычаях. Поэтому в Италии, Испании, Японии, Голландии, России, Португалии, Китае и других странах в 1902—1908 годах было налажено собственное кинопроизводство, а всевидящая и всемогущая французская фирма «Патэ», а за ней и «Гомон» стали посылать своих операторов во все концы света или варганили в парижских павильонах фильмы на сюжеты из жизни разных стран. Так, в 1907 году в России с большим успехом шел фильм Патэ «Донские казаки».

Первая русская картина «Понизовая вольница», шедшая в 1908 году с огромной помпой, была поставлена по народной легенде о Степане Разине, нашедшей выражение в популярной песне. Первый русский полнометражный фильм «Оборона Севастополя» был снят на подлинных местах исторических событий, с привлечением здравствующих ветеранов кампании; монархический привкус не лишил эту эпопею русского патриотизма, воспевания воинских подвигов солдат и матросов. Постановка русской народной драмы «Псковитянка» с Шаляпиным в роли Ивана Грозного, несмотря на дурную театральность, несла в себе колоритные черты отечественной истории.

Наконец, лучшее, что было создано в русском дореволюционном кино, — это экранизации произведений классической литературы — «Русалки», «Домика в Коломне», «Пиковой дамы», «Дворянского гнезда», «Войны и мира», «Отца Сергия». Опираясь на реалистическую литературную традицию, молодое киноискусство выдвинуло талантливых режиссеров — Я. Протазанова, П. Чардынина, В. Гардина и актеров — И. Мозжухина, В. Орлову, А. Громова и других.

При всей неразработанности выразительных средств, при всей эстетической незрелости русское дореволюционное кино пыталось создать и национальный характер. Отмечу, что «высокие», «благородные» жанры —светская драма, мелодрама — для этого не годились. Национальный характер пытались выразить в «низких жанрах» — в приключенческом, «разбойничьем» фильме «Антон Кречет», где воспевались русская удаль, бескорыстие, гостеприимство, и в комедии, где от подражания французам — Пренсу Ригодену, Максу Линдеру — пришли к серии картин о Митюхе, деревенском мужичке, ошеломленном Москвой, но выходящем из всех передряг с неожиданной смекалкой и смелостью. Способный артист Н. Ниров старался приблизить образ Митюхи к сказочному Иванушке-дурачку, столкновения с городской цивилизацией вскрывали не только наивность и неотесанность мужика, но и его естественный разум, и порою его деревенская простота оказывалась мудрее городских плодов просвещения. Митюху полюбили не только рядовые зрители окраин и провинциальных городков, его одобряла и профессиональная критика. Она особо отмечала и «чисто русский юмор», и то, что вся серия была снята на натуре, на подлинных московских улицах.

Объем статьи не позволяет мне привести примеры из истории кино других стран. Но в лучших фильмах часто проявлялись черты национальных характеров: французского — в изящном, сообразительном, холодноватом Максе Линдере, американского — в резком и решительном Уильяме Харте и неунывающем Дугласе Фербенксе, шведского — в суровых героях Шёстрома. Национальные характеры на экране всегда были крепко связаны с природой, с обычаями и выражались в определенных стилистических и жанровых формах.

И здесь мы можем коснуться еще более сложного и тонкого вопроса о



«ОСВОБОЖДЕНИЕ»

национальном стиле. Проблема эта неразрывно связана с проблемой национального характера, служит как бы продолжением ее, сужением от общефилософских до эстетических рамок.

Стиль понимается мною как гармоническое единство разнообразных элементов формы, необходимых для художественного выражения идейного содержания.

Учитывая непрерывное обогащение выразительных средств всех искусств и особенно такого молодого, формирующегося искусства, как кино, я не осмелюсь даже пытаться определять стиль нашей эпохи или даже стиль какой-либо национальности. И эпоха, и национальные искусства находятся в непрерывном движении и взаимодействии, они слишком многообразны и сложны, чтобы можно было кратко и точно определить их стиль. Я ограничусь лишь некоторыми чертами стилей, их типическими особенностями, снова оговорившись при этом, что те же или схожие черты и особенности могут быть присущи другим эпохам и национальным искусствам.

Необходимо иметь в виду, что социалистический реализм при единстве метода предполагает многообразие форм, жанров, стилей и даже требует такого многообразия, о чем убедительно писал еще Луначарский [8]. Это еще усложняет наш анализ: многообразие индивидуальных стилей неминуемо приводит к сближению, совпадению стилистики художников разных национальностей и эпох. Но, с другой стороны, схожесть, близость разных художников позволяет проследить традиции и

---

[8] Луначарский А. В. Собр. соч., в 8-ми т., т. 8, с. 518—523.

судить о сближении национальных искусств, о формировании социалистического искусства, многонационального по своей сущности.

В нашем искусствоведении национальный стиль порою сводится к национальной тематике, к изображению своеобразия быта, природы, трудовых навыков и характеров людей данной национальности. Но стиль — это не столько то, что изображается, а как изображается, какими средствами, в каких жанрах, с какой мерой условности, в каких темпах и ритмах.

О национальных стилях (стилевых течениях) в советской литературе написано много содержательных работ, из которых хотелось бы назвать книги и статьи М. Храпченко, Г. Ломидзе, К. Зелинского, Ю. Андреева, Ю. Суровцева. Но большинство этих работ, изобилующих тонкими наблюдениями и смелыми выводами, скорее подчеркивают схожесть стилистики писателей разных республик, чем выявляют их неповторимые особенности, обусловленные национальными характерами. И правда, гораздо легче найти приметы близости Чингиза Айтматова не только с Мухтаром Ауэзовым или Аалы Токомбаевым, но и с Михаилом Шолоховым, Леонидом Леоновым и ровесниками — Василием Шукшиным, Василем Быковым, Нодаром Думбадзе, Юханом Смуулом, чем выделить особенности айтматовского стиля, восходящего к эпосу «Манас» и к поэзии акынов.

Определять стилистические особенности национального искусства не только трудно, но и опасно: сразу же посыплются обвинения в ограниченности, односторонности, сужении, недооценке, неполноте формулы. Ю. Суровцев в своей интересной статье в сборнике «Единство» (1972) вспомнил давнюю (1960 года) попытку В. Пискунова дать такую формулу. Пискунов писал, что украинская литература сильна сегодня своим романтизмом, казахская проза — открытой поучительностью, киргизская поэзия — живой и красочной связью с фольклором и т. д. и т. п. И Суровцев, понимая стремление Пискунова, все же присоединяется к его многочисленным оппонентам, твердившим об односторонности суждения теоретика. Действительно, можно подумать, что украинской литературе не свойственна открытая поучительность, а киргизской поэзии — романтизм? Но как же избежать грехов сужения, недооценки и неполноты, если, не удовлетворившись констатацией многосторонности, широты, характерных для всего и всех, постараться все же найти нечто особое, специфическое у каждого?

Следуя за Пискуновым и принимая его грехи на себя, я рискую утверждать, что не только украинская литература, но и украинское кино, начиная с Довженко и Савченко и кончая Осыкой и Ильенко, сильны своим романтизмом, что киргизское кино Океева и Шамшиева, опирающихся на Айтматова, связано с фольклором... Вот только открытой поучительности в фильмах казахов Айманова или Бегалина я не усмотрел. Скорее она есть у азербайджанцев... Пискунов не упомянул трагизма и иронии грузинской литературы, а я их нахожу у Чхеидзе, Абуладзе, Гогоберидзе. Значит, есть все же какие-то особенности национального стиля? Мы их назвали. Неполно? Разумеется. Но ведь верно?

Прослеживая, как советское кино выражало русский характер, как создавало национальный идеал, выковывало национальный стиль, видишь, что в идеал этот органически входит интернационализм, а стиль выковывается как стиль многонациональный. Вот такой парадокс.

И имеет это обстоятельство, как и все на свете, исторические корни. В отличие от большинства народов Ев-

ропы, народ Руси развивался на огромных пространствах, не на острове, как англичане, не на полуостровах, отрезанных горами, как шведы, итальянцы и испанцы, не в тесном соседстве с этнически иными народами, как французы, немцы, чехи, венгры, голландцы, фламандцы, умещавшиеся на территории меньшей, чем среднерусская возвышенность с южнорусской степью. От тесноты рождались вражда, рознь, ненависть. В непроходимых лесах севера славянские племена жили в свободном нетесном соседстве с угро-финскими племенами. И те и другие не кочевали на своих просторных территориях, а жили оседло, охотились, бортничали, позднее землепашествовали. Они не нападали на соседей, как кочевники, чтобы ограбить и уйти, а уживались с ними. И эта же доброта, стремление к миру позволили славянам вобрать в себя, привлечь к себе враждебные некогда хазарские, печенегские, татаро-монгольские народности, многим обогатив их и многое восприняв от них и для быта, и для языка, и для культуры.

О прилежном внимании россиян к достижениям иноземных культур, кроме многочисленных археологических и историографических свидетельств, говорят и многие легенды, например, о приглашении варягов, о торговых связях Садко, о вывозе диковинок из Византии. Прежде чем принять православие, Владимир Красное Солнышко подробно выслушивал догматы католицизма, магометанства, иудейства.

Все это говорит о том, что русскому народу никогда не были свойственны национальная ограниченность, недоверие, вражда или презрение к другим народам. Национализм порой насаждался сверху, феодальными и буржуазными правительствами, а народ всегда уживался и с татарами, и с мордвинами, и с евреями, и с чувашами, и с карелами.

Не забудем, что в гражданский, этический и эстетический идеал русского трудового народа входила защита Отечества — достаточно назвать наши былины, «Слово о полку Игореве», «Задонщину» и другие произведения, стоящие у истоков героико-патриотической традиции русской культуры. Землепашец, оратай был одновременно и ратником, ратоборцем (не зря и Иван Шадрин в фильме Н. Погодина и С. Юткевича «Человек с ружьем» — крестьянин, как и солдаты в картине М. Шолохова и С. Бондарчука «Они сражались за Родину»). Он защищал свою землю, свой очаг, свой труд и не помышлял о завоевании чужих земель. Борясь с иноземными захватчиками, он никогда не переносил свою священную ненависть на другую национальность, он видел глубже, мудрее, сегодня мы бы сказали, классово определеннее. Недаром в Великой Отечественной войне на нашей стороне воевали не только немецкие антифашисты, но и великая культура народа Германии, Гёте, Шиллер, Гейне. Шовинизм всегда был чужд русским — это ярко выражено, например, в «Сказании о Мамаевом побоище», не говоря уже о «Войне и мире» (вспомним хотя бы отношение русских солдат к французскому мальчику Винсенту, которого они назвали Весеней). Веками воспитывались в русском человеке та открытость, та способность к дружелюбному общению, к установлению добрососедских отношений с окружающими, которые воспел Толстой в Наташе Ростовой. И никакие испытания не смогли ослабить в русском человеке его природной совестливости, готовности взять боль на себя в малом и в большом, в судьбе человеческой и в судьбе народной, не ставя это в зависимость от национальных различий. Примеров можно привести сотни и тысячи, но достаточно одного — возникшее в общей борьбе боевое содружество Емельяна Пугачева и Салавата Юлаева.

Поэтому в русской литературе и русском искусстве нельзя найти враждебные, унизительные описания других народов, зато в них сколько угодно добрых, сочувственных, порою восторженных образов. Вспомним хотя бы цыган Пушкина, грузин Лермонтова, черкесов Толстого. Я уж не говорю об изображении украинцев и белорусов, которых наши писатели никогда не отделяли от Руси.

Эти прекрасные качества проявились и в советском кино. На протяжении всей его истории не найти ни одного фильма, выражающего национальную ненависть, презрение, воспевающего национальную рознь и вражду. Примеров же доброго, уважительного, приязненного изображения людей иных национальностей не сосчитать.

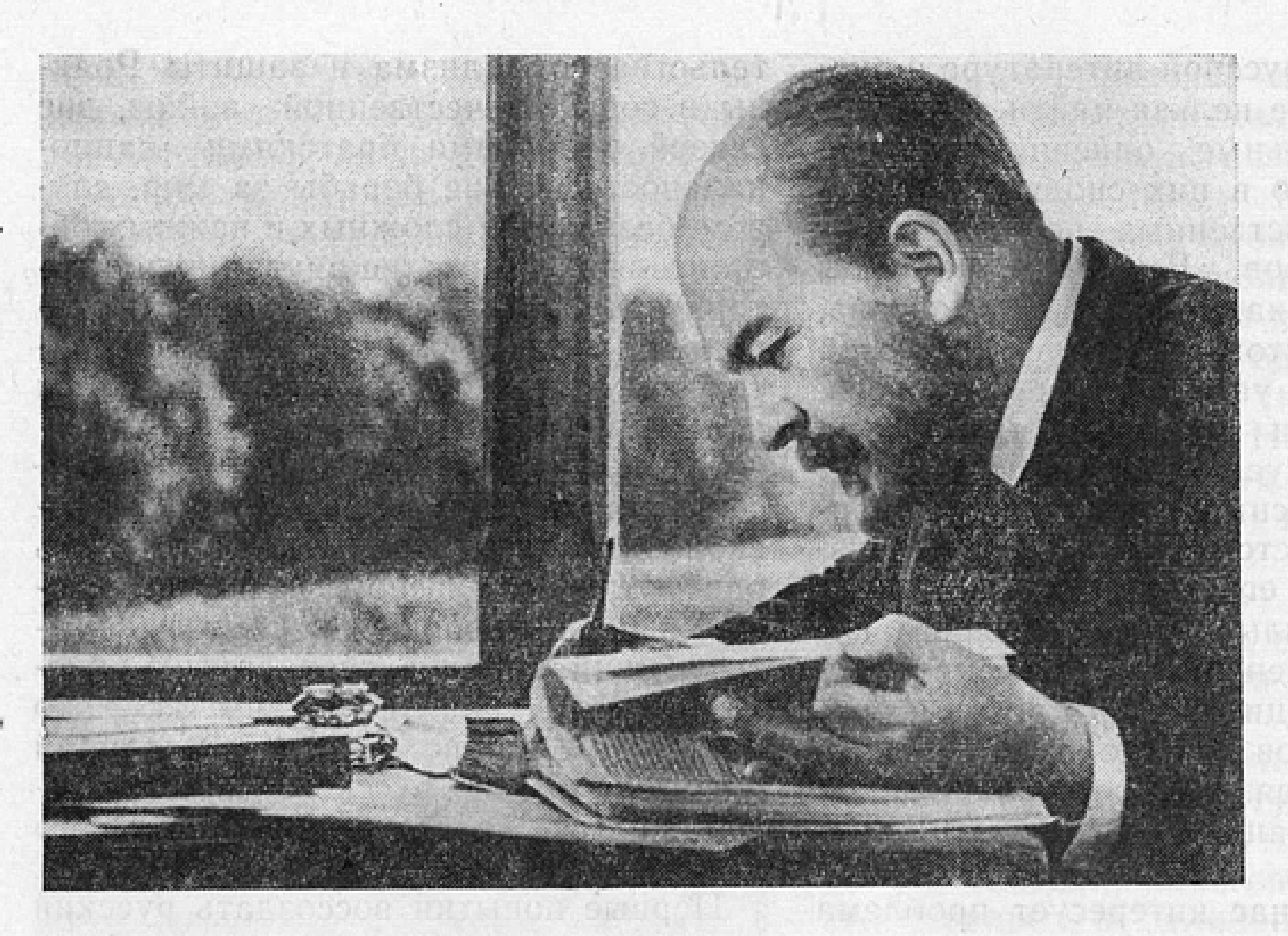
Но сейчас нас интересует проблема выражения национального характера, создания образа положительного героя на материале русского советского кино.

Эта проблема не раз затрагивалась в нашей киноведческой литературе. Такие образы, как Щорс, Амангельды Иманов, Навои, Махарадзе, братья Локисы и многие другие, справедливо рассматривались как выразители лучших черт своих народов. В исследованиях об украинской, грузинской, узбекской и других кинематографиях тщательно описаны герои, воплощающие национальный характер. Не хватает мне этого аспекта, этой проблематики в работах о русском кино. Чаще всего, говоря о русском человеке на экране, применяют более общий термин — советский. Здесь нет случайности. И в 30-е годы, и в годы войны понятия «русский» и «советский» были синонимами. Интернационализация эта сохраняет свое значение и смысл и сегодня. Этому есть свои причины и объяснения: современный русский характер немыслим вне контекста строительства социализма и защиты Родины в годы Отечественной войны, вне связей с другими братскими национальностями, вне борьбы за мир, словом, без многих сложных и важных обстоятельств. И все же внутри новой исторической общности — советского народа — русский народ, русский характер, русское искусство существуют и должны быть исследованы.

Русский советский кинематограф — составная часть единой социалистической кинокультуры и должен быть рассмотрен как феномен интернациональный, питающийся соками и испытывающий влияние всех других кинематографий нашей страны. И — что особенно важно — отображающий жизнь не только русского народа. Методологию такого диалектического анализа нам и необходимо создавать.

Первые попытки воссоздать русский характер на советском экране были предприняты, когда новое искусство только зарождалось. Наиболее удачны из них — Мизгирь в «Чудотворце» А. Пантелеева и Поликей в «Поликушке» А. Санина.

Многие образы русского кинематографа заимствованы из литературы; он, разумеется, внес в них много своего, подчас изменил их, подчас даже обогатил, сделал еще более выпуклыми и значительными. Поэтому Павел Власов из фильма Пудовкина, Чапаев из фильма братьев Васильевых, Григорий Мелехов из фильма Герасимова, по моему глубокому убеждению, стоят вровень со своими литературными предшественниками, не уступая им в глубине и силе. И удивительно, что в нашем киноведении нет трудов, разбирающих эти образы в аспекте русского национального характера. По глубине реализма образ Поликея в исполнении И. Москвина тоже может быть причислен к великим этапным удачам, тем более, что создан он на заре советского кино, в 1921 году.



«ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ»

Я слышу возражающие, даже возмущенные голоса: темный, забитый нетрезвый мужик, рабски преданный своей барыне, живущий мелкими уловками, увертками, покончивший с собой из-за утраты денег — какой уж это русский характер? Но в том-то и величие Толстого и Москвина, что они сумели в этом отнюдь не героическом характере показать высокое чувство долга, неодолимую тягу к справедливости, самоотверженность и доброту — качества, присущие русскому человеку. Выше я говорил, что национальные особенности часто бывают заметнее со стороны. Вот и в этом случае высокий гуманизм образа Поликея заметили и описали немецкие и американские кинокритики. Работа Москвина их поразила, тем более что «Поликушка» была первой советской картиной, появившейся на зарубежных экранах после того, как Россия была отрезана от Запада мировой и гражданской войнами.

Образ сноровистого солдатика-«чудотворца» Мизгиря, разумеется, уступает Поликею в глубине и драматизме. Крепостной парень, заступившийся за любимую девушку, преследуемую приказчиком, и отданный за дерзость в солдаты, выламывает, стоя на часах, драгоценный камень из оклада чудотворной иконы и заявляет, что сама богородица подарила ему этот камень для выручки невесты. Слух о чуде распространяется столь неудержимо, что и церковное, и военное начальство вынуждены признать его и отпустить «чудотворца» подальше с глаз долой, в деревню, к невесте.

В этой несложной, но живо и забавно рассказанной истории привлекают находчивость, веселость, изобретатель-

ность неунывающего героя и снова — стремление к справедливости и доброте. Этим образ Мизгиря в исполнении артиста П. Кириллова близок Иванушке-дурачку и бывалому солдату русских народных сказок. А именно в сказках, несмотря на схожесть их фабул у разных народов, особенно ярко выявляются национальные черты.

В период расцвета немого кино задача воссоздания русского характера отошла на второй план, уступив первенство изображению людей и событий революции. Конечно, эти две первостепенные задачи искусства не исключали одна другую, не конфронтировали. Однако, борясь против идейного наследия Российской империи — «тюрьмы народов», киноискусство, как и литература, стремилось уделять большее внимание представителям малых народов и проявлениям революционного интернационализма. Характерен в этом отношении фильм «Красные дьяволята». Созданный П. Бляхиным и И. Перестиани на грузинской киностудии и преимущественно с грузинскими актерами, он романтически живописует события гражданской войны на Украине (махновщину), а среди трех его главных героев — двое русских и один негр (!).

Позволю себе сказать, что такой поэтической силы, какой достигли Довженко и Шенгелая в создании национальных характеров в фильмах «Арсенал», «Земля», «Элисо», русское кино 20-х годов не достигло.

Но, констатируя это, все же можно найти черты именно русские и в героях «Матери» В. Пудовкина, и в «Девушке с далекой реки» Е. Червякова, и в женских образах, созданных М. Блюменталь-Тамариной в фильмах Я. Протазанова, и в «Бабах рязанских» О. Преображенской и И. Правова, и в горькой сатире А. Медведкина «Счастье». Как и прежде в «Поликушке», в «Счастье» были показаны теневые, отрицательные стороны характера русского крестьянина — покорность перед власть имущими, собственнический индивидуализм. Но тут же рядом с носителем этих качеств Хмырем поднимался до трагических высот образ его красавицы жены, именно русской красавицы, сильной, самоотверженной, чистой.

Когда кинематография освоила звук, национальная характерность киноискусства стала выявляться с особой яркостью. Язык — живой, звучащий, интонированный, мелодичный, язык — носитель мысли, язык — главное средство общения и взаимопонимания людей зазвучал с экрана, придавая человеческим образам и достоверность, и многогранность, и эмоциональную и национальную окраску. Зазвучала и музыка, издавна выражающая душу народа, его темперамент, его характер.

Неудивительно, что киноискусство, так разбогатев, с новой жадностью обратилось за помощью к старшим искусствам — литературе, театру, музыке. И старшие искусства на помощь пришли. И принесли всю красоту, все многоголосье живой речи.

Послушайте, как зазвучал русский язык, язык Островского в фильме В. Петрова «Гроза». Какие нюансы московского произношения, отточенного Малым театром, и северного чуть чокающего, применяемого Александринкой, в дуэте двух великих старух — Массалитиновой и Корчагиной-Александровской! А как глубоко, будто из самой души звучат слова мятущейся Катерины, выпеваемые воспитанницей Художественного театра Аллой Тарасовой! Поразительное, чарующее и не замеченное кинокритикой приобретение киноискусства! Спорили о том, луч ли Катерина или не луч, можно ли без Кулибина или бедно, правомерны ли социологические уточнения или напрасны. Все это были нужные, умные споры, но среди них не замети-

ли, что звучит с экрана могучий и прекрасный русский язык в различных своих напевах, но в гармоничном согласии, словно в оркестре. А как распрямился в полный рост истинно русский национальный характер Катерины, с ее чистотой и нежностью, с ее жаждой полета и бесстрашием перед смертью...

Фильмы стали не только смотреть, но и слушать. В картине «Петербургская ночь» режиссеры Г. Рошаль и В. Строева с артистом А. Борисовым и композитором Д. Кабалевским не только рассказали горестную историю гения загубленного крепостничеством (тоже чисто русская, национальная тема!), но и дали услышать, как из унылой колыбельной, полусонно напеваемой крепостной крестьянкой, рождается широкая, печальная и раздольная мелодия талантливого скрипача, как оскопляет и принижает ее бездарный карьерист в своих салонных экзерсисах, а потом вдруг мощно и неожиданно возрождается она в грозном хоре революционеров-народников, угоняемых на каторгу. Разве не русское национальное решение музыкальной структуры фильма?

А едкий, испепеляющий язык Салтыкова-Щедрина в устах В. Гардина — Иудушки Головлева?

И, наконец, поразительный язык фильма «Петр I», бережно перенесенный режиссером В. Петровым и артистами Н. Симоновым, А. Тарасовой, Н. Черкасовым, М. Жаровым, В. Гардиным и другими из романа Алексея Толстого на экран. Какой нужно было иметь писательский слух, чтобы, избежав стилизаторства, архаизмов, сохранить в языке дух эпохи и сделать этот язык вполне современным, понятным, не затрудняющим ни на мгновение восприятие смысла событий и характеров! А какие характеры! Все историки и писатели, занимавшиеся эпохой Петра, от Татищева, Карамзина, Пушкина до современных советских авторов, не раз утверждали, что характеры, подобные Петру и его соратникам, могли родиться лишь в России, в русской истории. И это могучее дыхание русской нации волнует и вдохновляет зрителей прекрасного фильма.

Итак, с помощью литературы, театра, музыки осваивая неисчерпаемые богатства звучащего языка, киноискусство 30-х годов решительно продвинулось в деле воссоздания русского характера и русского художественного стиля. Но победа была бы неполной, если б это достижение осталось в рамках исторической тематики, в изображении прошлого. Обратившись к фильмам о советской современности, мы увидим, что русский национальный характер и стиль были также явлены и в них.

Лучший пример, конечно, «Чапаев» братьев Васильевых.

Мы много и доказательно писали о том, что простой и величественный образ героя гражданской войны, крестьянина по рождению, солдата по ремеслу, революционера по призванию, вмещает в себя смысл социалистической революции, призвавшей народные низы к историческому творчеству. Не забывали и о том, что Василий Иванович Чапаев — характер типически русский, олицетворяющий судьбу России, опаленной мировой войной и революцией, восстающей из пепла и руин, не ослабевшей и не обескровленной, а по-новому могучей и непобедимой. И мне доводилось писать, что образ Чапаева — это типическое выражение русского национального характера в эпоху революции и гражданской войны.

Да, но в чем эта русская типичность, в чем русский дух?

И я стою в нерешительности: как определить эту типичность, этот дух?

Описать, что ли, кадр за кадром весь любимый фильм, прибавляя к каждому определению слово «русский»?

А ведь возможно! Разве не русская былинная удаль — эх, была не была! — в первом появлении Чапаева (Б. Бабочкин) в городском фаэтоне, приспособленном под тачанку, со стрекочущим пулеметом, с повелительно вытянутой рукой? Разве не русская ухмылка, находчивость и самоирония в ответе: «Купаются, жарко!», когда перепуганные бойцы ныряют за утопленными в бегстве винтовками? Разве не русская вспыльчивость в стычках с Фурмановым и с фельдшерами, не русская отзывчивость в разговорах с крестьянами, не русская лирическая грусть в мечтаниях, в пророческом пении «Черного ворона»?

И в гибели, в отчаянном сопротивлении, в упрямом «Врешь, не возьмешь!» разве не русское презрение к смерти?

Но я уже слышу возражающие голоса: почему именно русские все эти черты характера, все эти качества народного полководца? А Георгий Саакадзе, Давид-бек, Геркус Мантас, батька Боженко, Котовский? Не подходит ли все это и к ним? А если дальше отходить, покидая территорию киноискусства, разве в Роланде, Сиде, Ланселоте и во многих, многих других героях нельзя найти эти черты?

Можно, конечно, можно! Но не в таких сочетаниях, не с такими нюансами и деталями, не в такой природе, не с такой песней, не с таким говорком! В том-то и сила искусства и его превосходство над наукой. Ибо искусству мало национальных понятий, точно определенных значений, строго выверенных определений. Вступают чувство, интуиция, душа.

И я задаю ответный вопрос, столь же риторический, не предполагающий однозначного ответа. А попытайтесь-ка вообразить Чапаева французом, арабом, эстонцем? Невозможно? Потому что он русский, нашенский, по выражению Ленина, и этим сказано все.

Еще раз надо подчеркнуть, что согласно нашей благородной традиции возвеличение образа русского героя нисколько не значило принижения других народов. Традиция «Чапаева» сказалась в создании героических образов представителей украинского, казахского, армянского, узбекского народов (фильмы «Щорс», «Амангельды», «Зангезур», «Клятва»). Даже в антифашистских фильмах, таких, как «Болотные солдаты», «Семья Оппенгейм», выводились светлые и привлекательные образы немецких рабочих-антифашистов и не было сказано ни слова, очерняющего немецкую культуру, немецкий народ.

В ряде фильмов на современную и историко-революционную тематику красной нитью проходили идеи дружбы народов. Этой идее был посвящен фильм «Друзья» режиссера Л. Арнштама по сценарию поэта Н. Тихонова. На материале биографии С. М. Кирова периода гражданской войны артист Б. Бабочкин создал образ русского большевика Алексея, умно, сердечно и тактично налаживающего дружеские отношения между малыми народами Северного Кавказа.

Воспитание патриотического осознания своей национальной принадлежности не ограничивалось военной тематикой. Ведь не только в боях и походах, но и в мирном созидательном труде нужно было показать величие наших людей, героику их подвигов.

Знаменательно, что, создавая образ Ленина, авторы окружили его образами простых русских людей — рабочие Василий и Матвеев (дилогия М. Ромма), крестьянин с винтовкой Шадрин («Человек с ружьем»); в ближайшее сотрудничество с Лениным был введен один из лучших героев ки-



«ПРОШУ СЛОВА»

ноискусства 30-х годов — русский большевик Максим.

В шахтерах-стахановцах, в рабочих, сыгранных Н. Крючковым, Б. Андреевым, П. Алейниковым, раскрываются многие грани характера русского трудового человека, а именно — рабочий азарт, гордость своим мастерством, совестливое отношение к обязанностям, взаимопомощь, а также удаль, упоение силой.

А разве образы советских молодых людей, созданные в фильмах С. Герасимова артистами Т. Макаровой, Н. Боголюбовым, О. Жаковым, И. Новосельцевым, Б. Чирковым и другими, не истинно русские? И с какой любовью вводит режиссер русские деревенские обычаи — посиделки, вечеринки с танцами под частушки в свой фильм «Учитель»!

Наконец, едва ли не лучший образ русского трудящегося человека создан драматургом К. Виноградской, режиссерами А. Зархи и И. Хейфицем и актрисой В. Марецкой в фильме «Член правительства». Они показали трудный путь забитой деревенской бабы, полуграмотной и покорной, к осознанию своих сил и прав, к умению руководить, к трибуне Верховного Совета.

Приветствуя это завоевание, я еще в 1940 году, в год выхода фильма, сравнивал Александру Соколову с женами декабристов, и это не было преувеличением. Характер, созданный Марецкой, достоин быть вписанным в этот горделивый список русских женских характеров. И не только этот характер, но галерея ее героинь, куда входят и партизанка Прасковья из фильма «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера, и Варенька из «Сельской

учительницы» М. Донского, и многое в Ниловне из «Матери», экранизированной М. Донским. Именно эти образы сделали Марецкую истинно народной актрисой, вписали ее имя в историю русской культуры.

Многие зрители воспринимали судьбу партизанки Прасковьи как непосредственное продолжение судьбы Александры Соколовой. Откровенный показ страданий, смертей, отмщения был расценен американской кинокритикой как пример «неистовства русских художников», как натурализм: «Русская медведица танцу́ет танец смерти». Им, не видевшим развалин своих домов, смерти своих детей, страданий Родины под сапогами захватчиков, было непонятно то очевидное для каждого из нас обстоятельство, что эстетические критерии не абсолютны, не абстрактны. И не неистовство, не «танцы смерти», а святой гнев, «ярость благородная», о которой пелось в нашей песне, двигала советскими художниками, создающими сцены нестерпимой боли в военных фильмах и романах — «Она защищает Родину», «Радуга», «Непокоренные», «Малахов курган», «Молодая гвардия» и многих других. Жестокая действительность была показана правдиво, реалистично: непримиримость к врагу, пафос отмщения правдиво отражали и чувства советских людей, и черты национального характера.

С сожалением нужно отметить, что в фильмах послевоенного периода, правдиво и драматично отображающих войну, задача выражения русского характера померкла, отошла на задний план. Не может быть никакого сомнения, что герои фильмов «Подвиг разведчика», «Рядовой Александр Матросов», «Повесть о настоящем человеке» — русские люди. Однако в фильмах ни слова об этом не говорится. Проникновенно играя комиссара, артист Н. Охлопков с удивительно задушевной интонацией произносил: «Ведь ты же советский человек», и это наполняло сердца зрителей гордостью и сочувствием. Жаль, что ничего подобного про русского человека в этих героических фильмах сказано не было. А в «Константине Заслонове», «Марите», позднее в «Песни о Маншук», «Отце солдата» было ярко и патриотично сказано о белорусском, литовском, казахском, грузинском человеке. И ясное указание на национальность героев, стремление показать национальные черты их характеров не только не уменьшили значение того, что все эти герои — советские люди, но придали им черты высокого интернационализма.

Придя к этому понятию, весьма сложному и многогранному, еще раз подчеркнем глубоко разработанную советской философией и литературоведением истину о диалектическом единстве национального и интернационального в нашей жизни, политике и культуре. И это диалектическое единство с впечатляющей яркостью выражается в многонациональном характере нашего киноискусства.

Мне уже приходилось писать, что этот многонациональный характер, это братское единство кинематографий разных национальностей, входящих в Советский Союз, нельзя уподоблять ряду параллельно идущих линий, крепко связанному пучку лоз или даже пучку лучей, устремленных в общем направлении. Советская кинематография представляет собой не механическое, а органическое единство, некое совокупное целое и может быть сравнена с широким потоком, несущим в себе воды многих рек, источников, ручьев.

Многонациональный характер советского киноискусства определен ленинской национальной политикой, социалистическим интернационализмом. Благодаря им в республиках Советско-

го Союза выросли и укрепились национальные кинематографии, причем процесс этот происходил в непрерывном взаимодействии между ними и русской кинематографией. Нужно упомянуть о роли старейших русских режиссеров Гардина, Перестиани, Чардынина, Тарича в становлении украинского, грузинского, белорусского кино, нужно учесть и огромное влияние, которое имело творчество великих новаторов русского кино — Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Кулешова, Протазанова.

Нам ясно, что вне русской художественной традиции творчество кинематографических новаторов понять невозможно. Эту традицию укрепил приход в кино русских советских писателей Алексея Толстого, Ольги Форш, Бориса Лавренева, Юрия Тынянова, актеров Малого, Пушкинского, Художественного и других русских театров. Русский кинематограф по праву и сознательно наследовал классическому искусству, и это определило его национальный характер.

Не могу удержаться, чтобы не привести слова одного из лучших современных писателей, яркого и самостоятельного мыслителя Чингиза Айтматова: «Интернационализм лег в основу процесса взаимного ознакомления, а затем сложного взаимодействия и блистательного расцвета наших национальных культур, сложившихся в единую советскую культуру. При этом необходимо отметить выдающуюся, не имеющую себе параллелей объединительную миссию русского языка, литературы и всей русской культуры. Роль русской культуры в этом историческом процессе мы подчеркиваем, выделяем не потому, что она создана великим народом — это разумеется само собой, — а потому, что русская культура и, прежде всего, русский язык послужили и служат нашему общему прогрессу и являются необходимым и безусловным фактором дальнейшего совершенствования национальных культур» [9].

Весь ход развития советского киноискусства, вся его история, к примерам которой я обращался, подтверждают эти слова. Обращаясь к современному советскому кино, мы с еще большей отчетливостью на каждом шагу видим плоды взаимообогащения национальных традиций, взаимной помощи и взаимного влияния.

Развитие советского киноискусства проходит на наших глазах в критическом, творческом освоении традиций, в новаторском осмыслении истории и современной действительности. Национальное и интернациональное диалектически взаимодействуют, переплетаются. Важно, что каждая победа является общей победой, а неудачи исправляются общими усилиями. В результате каждая студия может гордиться фильмами, имеющими общесоюзный и международный успех, ставшими вехами на общем пути. Нет возможности в рамках этой статьи перечислить все достижения, но некоторые примеры следует все же назвать.

В нашем анализе будут преимущественно звучать имена русских мастеров. Но к этому обязывает лишь тема настоящей статьи. Творческий успех каждого, и особенно молодого художника любой национальности, а тем более представителя молодых кинематографий, одинаково радует нас, наполняет наши сердца гордостью. Все эти имена, на каком бы языке они ни звучали, все эти фильмы, в каком бы городе они ни родились, — это имена советских художников, это советские фильмы. Фильмы каждого народа, оставаясь национальными, являются в

---

[9] «К новому расцвету многонациональной советской культуры». Материалы объединенного пленума правлений творческих союзов СССР. Ноябрь, 1972. М., 1973, с. 96.

то же время плодами культуры новой исторической общности — советского народа. Они — наше общее богатство. Это полностью относится и к современному национальному русскому кино, интернациональному по своей сути.

Оно постоянно питается традициями классической литературы. Не случайны крупные успехи, достигнутые нашим экраном в фильмах «Война и мир» С. Бондарчука, «Дама с собачкой» И. Хейфица, «Идиот» и «Братья Карамазовы» И. Пырьева, «Попрыгунья» С. Самсонова, «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. Михалкова, «Васса» Г. Панфилова. Опыт этих картин — в том числе и в создании национального характера — плодотворно осваивается в работах, построенных на сегодняшнем материале, равно как в экранизациях произведений современной литературы — от М. Шолохова, А. Толстого, А. Фадеева до писателей наших дней.

Экранизация повести Распутина «Прощание с Матёрой» режиссером Э. Климовым противоречива, спорна. Режиссер напрасно преувеличил истерические, раскольничьи чувства героев. Но сама попытка дать сильные, самобытные характеры сибиряков, их необоримую тягу к родной земле, горделивое смирение перед неизбежными требованиями современности и будущего достойна сочувственного внимания.

Обогащается с каждым годом опыт русской советской кинорежиссуры. Трудно назвать лучших. Ведь огромное, многогранное понятие русского киноискусства включает в себя столь разные, но равно яркие и самобытные фигуры режиссеров, как В. Шукшин, Е. Матвеев, Г. Панфилов, С. Соловьев, Н. Михалков, И. Авербах, В. Абдрашитов. А операторская, актерская, композиторская, декорационная школы: сколько имен, сколько свершений содержат они!

Неувядающими свидетелями нашей эпохи, наших достижений, подвигов перед лицом грядущих поколений послужат образы современных русских людей: рабочих из «Высоты», «Трех дней Виктора Чернышева», крестьян из «Чужой родни», «Председателя», «Журавушки», ученых из «Девяти дней одного года», «Степени риска», «Монолога», солдат из «Родной крови», «Освобождения», «Живых и мертвых», «Горячего снега». Всех не назовешь, не перечислишь. Но словно в торжественном марше, за рядом ряд — лица русских людей. Русский народ встает передо мной. Русское кино создало правдивый и многоликий портрет своего народа, отобразив новое социально-конкретное содержание русского советского характера.

Самые крупные победы одержаны современным русским киноискусством в области военной тематики. Старшее поколение прошло испытания войной. Поэтому неудивительно, что «Судьба человека» и «Они сражались за Родину» Бондарчука, «Летят журавли» Калатозова, «Баллада о солдате» Чухрая, «Дом, в котором я живу» Кулиджанова и Сегеля, «У твоего порога» Ордынского, «Живые и мертвые» Столпера, «Освобождение» и «Солдаты свободы» Озерова, «А зори здесь тихие...» Ростоцкого принадлежат к лучшим, определяющим стиль и уровень советского кино произведениям. Но не надо удивляться и тому, что война заняла столь видное место в творчестве более молодых художников — достаточно назвать «Двадцать дней без войны» А. Германа, «Родник» А. Сиренко.

Важно то, что и в вышеперечисленных фильмах, вошедших уже в историю нашей культуры, и в картинах молодых отчетливо проступают черты русских героев, русского национального характера, с его силой и широтой, с его мягкостью и лиризмом, с его стремлением к справедливости, к победе совести и добра.



«КАЛИНА КРАСНАЯ»

Драгоценное качество — стремление к будущему — ярче всего выражается, конечно, в решении художниками тем современности. Нужно сказать, что национальный колорит, национальные черты характеров в фильмах о современности дать труднее: в прошлом они и проявлялись ярче, да и поверить в достоверность исторического фильма легче, ведь современность зритель постоянно видит вокруг себя, он участвует в ней своим трудом, разумом, всей своей жизнью и малейшее отклонение от правды может заметить.

Но несмотря на все сложности в решении современных тем, можно с гордостью сказать, что здесь имеются у нас очевидные успехи.

Подробный анализ этих фильмов в рамках статьи дать невозможно, однако о русских фильмах, в которых проявился интернационализм нашего искусства, сказать необходимо.

В первую очередь назову Василия Шукшина. В его фильмах многие усматривали осуждение города и воспевание патриархальной деревни. Заблуждение! Шукшин воспевал русского человека, свободного от обывательской суеты, возвышенного мечтами, желающего творить. Пусть иногда эта творческая мечтательность приводила героев Шукшина к чудачеству, к сочинению небывалых подвигов, к попыткам с налету устроить семейное счастье друзей, к побегу из тюрьмы за месяц до окончания срока. Разве это не в русском характере — взять да и позволить разгуляться душе, взять да и испытать судьбу на авось? И какая же в этом патриархальность? Сюжеты Шукшина дышат современностью; какие это патриархальные крестьяне ездили на крымские курорты, ухаживали за библиотекаршами и журналистками, руководили крупными коллективными хозяйствами? Правда, тяга к сочинению притч, вырезанию фигур из

дерева и музыкальным экспериментам на гармонике по ночам издавна присущи русской деревне. Но что же плохого в возрождении этих традиций?

И не патриархальность, не прошлое, а стремление к будущему — в истовом уважении к труду, нелегкому, постоянному, плодотворному. Не это ли прекрасное качество заставляет старого колхозника презрительно отнестись к легким заработкам сына-физкультурника, понуждает героя «Печек-лавочек» бежать с курорта на родную пашню, а героя «Калины красной» рвать с преступной романтикой ради той же пашни, того же труда на благодарной земле?

Можно ограничиться Шукшиным. И только назвать еще несколько картин, удачно рисующих современный русский характер: это «Мужики!..» И. Бабич, где внятно сказано о стремлении к справедливости, о совести, движущей поступками человека; это «Прошу слова» Г. Панфилова, где образ женщины — государственного деятеля, созданный И. Чуриковой, во многом продолжает традицию героинь В. Марецкой 30-х годов; это юноши из фильмов С. Соловьева, жадно впитывающие драгоценное наследие русской художественной культуры.

Так нескончаемой чередой восходят на мировой экран русские люди, герои русского и всего советского народа, созданные русским кинематографом в нерушимой системе совокупного целого — социалистического многонационального искусства.

Растет многообразие тематики, жанров, приемов. Растет и количество национальных кинематографий: вслед за союзными республиками создают свою кинематографию и автономные. В Татарии и Башкирии, в Северной Осетии и Чувашии работают сильные, опытные документалисты. Некоторые из них уже сделали и художественные фильмы для телевидения. Другим помогают братские кинематографисты: фильм о чувашском поэте Сеспеле поставили украинцы, первый художественный фильм о гражданской войне в Якутии создали таджики. Так распространяется традиция, начатая русскими мастерами в 20-е годы.

Продолжается интенсивный обмен актерами и режиссерами. В русском кино успешно работали и работают художники разных национальностей. Национальное своеобразие фильмов не меркнет, потому что слияние, взаимопроникновение национальных культур есть явление не преходящее, не случайное, а органическое, системное.

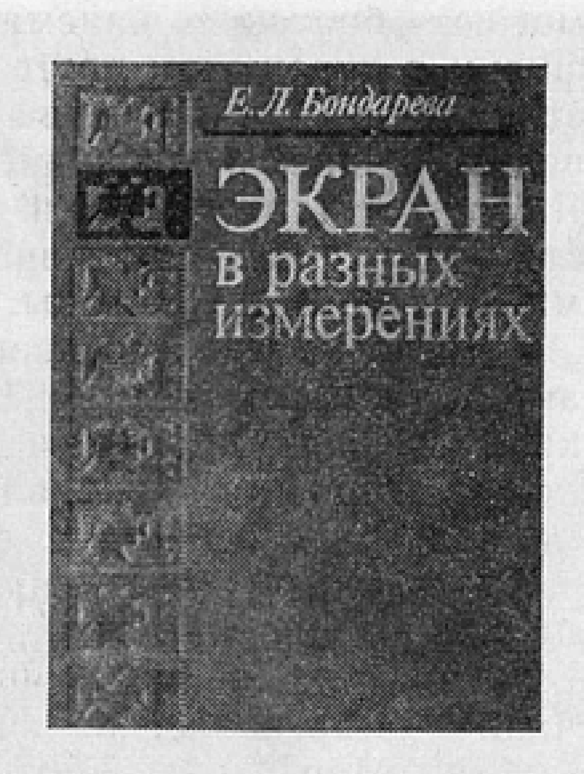
Карл Маркс писал, что всякая «органическая система как совокупное целое имеет свои предпосылки, и ее развитие в направлении целостности состоит именно в том, чтобы подчинить себе все элементы общества или создать из него еще недостающие ей органы. Таким путем система в ходе исторического развития превращается в целостность. Становление системы такой целостностью образует момент ее, системы, процесса, ее развития» [10].

Сегодня мы можем с гордостью сказать, что система многонационального советского кино, преодолев многочисленные трудности, достигла своей целостности. И оказывает все большее влияние на мировой кинематографический процесс.

Смысл, существо, дух нашего строя воплощены в подлинных героях экрана. И они властно притягивают к себе сердца миллионов людей нашей планеты, видящих в них выражение русского характера, но в то же время впрямую или в подтексте вкладывающих в это понятие и новое содержание, рожденное великим братством всего нашего советского народа. И в первых рядах этих героев — русские люди.

---

[10] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. 1, с. 229.



Издательство Белорусского государственного университета, Минск

издано о кинематографе



«Кыргызстан», Фрунзе



«Знание», Москва

Е. Л. Бондарева
Экран в разных измерениях.
Минск, Издательство БГУ имени В. И. Ленина, 1983.

Ефросинья Леонидовна Бондарева проработала в белорусском кинематографе многие десятилетия. Сначала редактор, потом главный редактор республиканского Комитета по кинематографии. Преподаватель Белорусского государственного университета имени В. И. Ленина, теперь доктор филологических наук, профессор, неутомимый и требовательный критик, она следила за первыми шагами и за творческой судьбой режиссеров В. Турова, В. Четверикова, Б. Степанова, И. Добролюбова, В. Рубинчика, операторов А. Заболоцкого, Ю. Марухина, В. Николаева, писала и об актерах, и о сценаристах.

Е. Бондарева всегда в центре событий белорусского кино — будь то новая картина студии, творческая конференция, встреча со зрителями, новые статьи или книги ее коллег по перу. Ее киноведческая деятельность весьма продуктивна. Среди книг Е. Бондаревой особый интерес вызвала монография «Время, экран, критика» (1975), сыгравшая немалую роль в оживлении республиканской кинокритической мысли.

Новая работа Е. Бондаревой столь же тесно связана с практикой, с насущными задачами сегодняшнего экрана, критик столь же внимательно анализирует накопленный опыт, стараясь не упустить ничего существенного.

Объясняя причины неудач многих лент на современную тему, автор подчеркивает, что долг критики — поддерживать стремление художников сказать свое слово о животрепещущих вопросах современности, будь то проблема сегодняшней деревни, остро поставленная, но недостаточно убедительно решенная в «Сыне председателя» В. Никифорова, драма, связанная с алкоголизмом, в фильме В. Турова «Воскресная ночь» или, наконец, самая что ни на есть белорусская тема освоения Полесья в «Половодье» В. Четверикова. Бондарева доказывает, что критик, участвуя в кинопроцессе, обязан быть во всеоружии знаний, твердо стоять на партийных позициях, обладать творческой интуицией и художественным вкусом и ни в коем случае не снижать эстетических критериев. Ведь, как пишет автор, «речь идет о поддержке принципиально важных поисков, так как общественная значимость произведения в первую очередь определяется его идейной направленностью» (с. 32).

Е. Бондарева ратует за критику аналитическую, а не описательную, и в этой связи интересно размышляет о причинах «ножниц» между восприятием фильма критиками и зрителями. Пример такого анализа — разбор феномена сверхпопулярности фильма «Москва слезам не верит» В. Меньшова; массовый успех ленты рассматривается в книге с искусствоведческой и социологической точек зрения. Этот анализ отвечает задачам, поставленным автором, — определить место и роль кино в общественной жизни сегодня, в нравственно-эстетическом воспитании масс. Поэтому на многих страницах книги говорится о социальной роли кинопроизведения, о влиянии фильма на зрителей, об искусстве его рекламирования. Ведь социологи выяснили, напоминает Е. Бондарева, что для кинозрителя крайне важными являются факторы, связанные со спецификой эстетического восприятия. Сюда входят и осведомленность о фильме, и престижность кинотеатра, и условия просмотра, и новизна зрелища, и встреча с популярным актером, и многое другое, чего не могут не учитывать кинопрокат и кинокритика. А телезрители руководствуются в своих предпочтениях и другими факторами, в том числе внеэстетическими, связанными с экономией времени и семейно-бытовыми обстоятельствами, и это тоже важно.

Критике и киноведению Е. Бондарева посвящает специальный раздел, в котором рассматривает монографические работы о республиканском кино, принадлежащие перу белорусских критиков и киноведов. Среди них — такие известные исследователи, как А. Красинский, О. Нечай, В. Смаль. Читатель узнает о том, как возник в 60-е годы в Минске научный коллектив, росший и созревавший вместе с республиканским кинематографом.

В книге даются, таким образом, «портреты» кинорежиссуры и кинокритики — в их своеобразии и единстве. Портреты написаны доброжелательно и взыскательно. Эти качества всегда были свойственны Е. Бондаревой. Позволю себе личное признание и скажу, что почувствовала это на себе, когда в конце 60-х годов появилась в поле зрения Ефросиньи Леонидовны, работая после ВГИКа на «Беларусьфильме» и выступая в печати.

Е. Бондарева работает в разных жанрах. В книгу вошли статьи, рецензии, разборы, эссэ. С большим интересом читается диалог критика с В. Туровым, раскрывающий особенности творчества этого режиссера, которые в полную силу выявились в экранизации романа И. Мележа «Люди на болоте». Режиссера часто и заслуженно хвалили за удачные первые постановки — фильмы «Через кладбище» и «Я родом из детства». В его следующих постановках — «Война под крышами» и «Сыновья уходят в бой» — открытий не находишь. И, видимо, почувствовав, что повторяется, режиссер ставит фильмы о современности — «Время ее сыновей», «Воскресная ночь» и «Точка отсчета»: это трудное вхождение в день сегодняшний, со всеми его проблемами. Вот об этих поисках, не могу не признаться, хотелось бы более требовательного и откровенного разговора, столь необхо-

димого и режиссеру, и почитателям его таланта. Автор же предпочитает многократно, в разных статьях, описывать любимый ею фильм Турова «Дыхание грозы». Здесь Е. Бондарева изменяет своему же принципу объективного и нелицеприятного анализа.

Например, «Точку отсчета» вряд ли и сам режиссер считает своим достижением. От фильма мало что остается в памяти.

Однако его изначально заданный назидательный тон критик санкционирует, потому что хочет видеть в картине только хорошее. В то же время неудача «Воскресной ночи» осмыслена глубоко и оценена объективно, с пониманием того, что и этот фильм режиссер выстрадал, потому и отстаивает свое детище с болью и тревогой.

Особенно удался автору портрет В. Четверикова, написанный незадолго до внезапной смерти режиссера в 1983 году, — очень личный и вместе с тем точный, объективный. «На его лице, в быстрых движениях, в переменчивом настроении легко уловить характер его фильмов. Импульсивных, со сбивчивым ритмом, но всегда страстных и искренних» (с. 251). Все, кто знали Виталия Четверикова, могут подтвердить верность этой характеристики. Много нового узнает читатель о работах Б. Степанова, И. Добролюбова, В. Никифорова. Е. Бондарева размышляет об их фильмах не как сторонний наблюдатель, а как участник общего дела, как товарищ по работе и коллега, стоявший у истоков многих замыслов.

Активная позиция критика, который не мыслит себя иначе, как в гуще, в сердцевине кинопроцесса, — вот что определяет всю киноведческую деятельность Е. Бондаревой и составляет основную ценность ее новой книги.

С. Михайлова

Новые книги о кино

Б е л о в а Л. И. Тема труда в кино. М., «Знание». 1984. 56 с. 74 000 экз. 15 к.

Б е р е з н и ц к и й Я. Отблески времени: неоконсервативные тенденции в американском кино 70-х годов. М., «Искусство», 1983. 215 с. 25 000 экз. 1 р. 20 к.

В о с к р е с е н с к а я И. Н. Звуковое решение фильма. 2-е изд. М., «Искусство», 1984. (Б-ка кинолюбителя). 118 с. 50 000 экз. 50 к.

Л е в ч у к Т. Люди и фильмы. Записки кинорежиссера. Киев, «Мистецтво», 1984. 222 с. 10 000 экз. 1 р. 40 к.

Л и п к о в А. Из фестивального блокнота. Ташкент, Изд-во литературы и искусства, 1984. 176 с. 2 000 экз. 1 р. 60 к.

М е д в е д е в А. Н. Духовный мир героя советского кино. М., «Знание», 1984. 47 с. 74 590 экз. 47 к.

И. С. Левшина. Как воспринимается произведение искусства (из опыта социологических исследований). М., «Знание», 1983.

Любители кино сегодня не только часто смотрят фильмы, стараясь не пропускать ни одного интересного произведения экрана, но и читают кинолитературу, особенно популярную. Интерес к ней велик, в первую очередь у молодежи. Брошюры, выпускаемые издательством «Знание», имеют своего постоянного читателя. Найдет его и новая книжка известного киноведа, социолога, пропагандиста кино И. С. Левшиной.

Чем сразу же привлекает эта работа? Тем, что она обращена к нашему жизненному и зрительскому опыту, исходит из него, опирается на него. Автор идет от живой практики искусства, от конкретных условий восприятия художественного произведения. А это так важно! Ведь зрителю, особенно молодому, нужно, чтобы автор сидел с ним рядом в кинозале и понимал, как этот зритель видит картину, что в ней находит, как ее оценивает, а не обращался к нему с профессорской кафедры. Только после этого возможен разговор, в котором зритель узнает что-то новое, обогатится эстетически,

критически оценит свое восприятие, свой вкус. Мне кажется, это самый лучший путь кинопросвещения. Я не хочу сказать, что не нужны лекции и теоретические книги. Конечно, и они нужны и полезны. Только не следует ими ограничиваться.

На первой же странице своей книги И. Левшина формулирует вопросы, на которые ей необходимо ответить: «В каких взаимосвязях находятся художник и его адресат? Насколько надежно и содержательно их общение? Становится ли оно диалогом? Кто кого ведет здесь за собой?»

И далее автор вместе с нами, читателями, размышляет о природе художественного восприятия, о его особенностях, о том, как его воспитывать, формировать и направлять. Кинематограф занимает в этих размышлениях большое, если не центральное, место. Особенно насыщены материалом главы «Превращение «трудного фильма» и «Ступени постижения художественного смысла». Здесь речь идет о картинах «Июльский дождь» М. Хуциева, «Неотправленное письмо» М. Калатозова, «Восхождение» Л. Шепитько. И. Левшина описывает различные уровни восприятия сложных произведений экрана. Читатели-зрители, по-разному видящие фильм, узнают здесь себя, свою точку зрения, свою манеру оценивать кинокартину и получат наглядный урок глубокого проникновения в содержание произведений экрана.

При этом непременно надо отметить вот что. И. Левшина не относится свысока к тем, кто высказывает, мягко говоря, неверные оценки, обнаруживая недостаточную художественную культуру. Напротив, автор всегда тактично сопоставляет разные точки зрения и в общем разговоре ненавязчиво высказывает свою. А те суждения, которые считает неверными, объясняет. И вот уже ясно, почему фильм воспринят именно так, и чего зритель в нем не увидел, и по какой причине.

Автор пишет о фильмах, получивших широкое признание, — «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой, «Калина красная» В. Шукшина, «Белый Бим Черное ухо» С. Ростоцкого и других — и вновь ведет разговор о том, что́ определяет культуру художественного восприятия. Очень хорошо, что рядом с кино в книге — и литература, и театр, и живопись, и музыка. Мы попадаем в мир искусства и благодаря автору можем увидеть его по-новому. А теоретические вопросы, освещаемые И. Левшиной, вызывают большой интерес: неизвестные стороны известных явлений заставляют думать, обращаться к другим книгам, разбираться в спорных вопросах самому. Это крайне важно.

Г. Гутлина

Геннадий Базаров. Прикосновение к личности. Штрихи к портрету Чингиза Айтматова. Фрунзе, «Кыргызстан», 1983.

Хочется прежде всего отметить полиграфическую культуру этой книги. Она располагает к чтению: ее приятно держать в руках, листать и разглядывать — так добротно, с изяществом и вкусом она издана. Отличные фотографии, рисунки М. Абдиева и самого автора дополняют художественное оформление этой притягательной книги.

Геннадий Базаров, известный киргизский режиссер, менее всего претендует на завершенное исследование многогранного творчества Айтматова. Он избрал форму эссе, заявив ее в подзаголовке. Это позволило вести рассказ свободно и непринужденно, не ограничивая себя определенными тематическими рамками, и включить в него беседы с писателем, его высказывания об искусстве, о проблемах современности, об истории.

Г. Базаров рассматривает отдельные этапы творчества Айтматова как единый и непрерывный процесс: «Каждой новой своей книгой он словно восполняет «пробел», допущенный в предыдущем произведении. «Пробел», известный только ему одному, и складывается ощущение, что писатель безжалостно мучим до того ча-

са, когда он новой книгой заполняет «белые пятна», оставленные в предпоследней своей работе...» (с. 41). «Белые пятна» — это всегда больные, насущные вопросы современности, а Чингиз Айтматов принадлежит к тем художникам, кто не обходит эти вопросы. «Один мой знакомый, — вспоминает Г. Базаров, — пожилой человек, прошедший войну и хорошо знающий цену настоящим человеческим отношениям, заметил: «Кажется, что он своим удивительным письмом, словно нагайкой, отхлестывает дурной зачаток в человеке...» (с. 43).

Образ писателя в книге Г. Базарова — отнюдь не икона, а конкретный человек во всей его жизненной полноте. Автор видит его, как видит ученик своего наставника: учитель вызывает уважение и восхищение, его личность оказывает огромное нравственное воздействие. И Г. Базаров старается показать — почему. Он описывает своего героя в работе, в размышлениях, в путешествиях, в беседах с людьми, пришедшими к депутату, в разговоре с режиссером на съемочной площадке. Мы видим Айтматова в разных обстоятельствах, и постепенно нам открывается внутренний мир художника, которому ненавистны бездуховность, потребительское отношение к жизни и человеческой культуре...

Среди множества вопросов, которые пришлось решать Г. Базарову — постановщику «Материнского поля», — главным и самым сложным был вопрос о сохранении на экране своеобразия этого произведения, в чью повествовательную ткань вплетены экстатические моменты, условные построения, возвышенный слог.

Не только у режиссера, но и у всей съемочной группы был немалый искус довериться первому и самому сильному впечатлению от прочитанного, дать на съемочной площадке выход страстям, темпераменту. «Актеры полностью доверились своим эмоциональным порывам, — вспоминает Г. Базаров, — тем самым превратили сцену (Толгонай получает страшную весть. — *В. Ф.*) в сентиментальное переигрывание. Массовке это нравилось, и актеры безудержно старались, отбросив всякие ограничения, преступая элементарные правила исполнительской культуры» (с. 66).

Чтобы сохранить верность образному миру «Материнского поля», режиссер должен был именно у Айтматова учиться кинематографическому мышлению, находить специфически экранные средства выразительности. Поэтому рассказ о работе над фильмом вполне уместен в книге об Айтматове. «...Произведение писателя ни в коей мере не пытается убеждать читателя, что все «было именно так», тогда как кинематограф несет в себе определенную заданность, где, хочешь не хочешь, проявляется попытка непременно убедить зрителя всеми способами, что все «было именно так» (с. 80), — определяет для себя Базаров черты этой специфики и формулирует: кино «...это честная передача действительности на экране» (с. 81). Г. Базаров соглашается с Айтматовым, который сказал: «Я считаю, что искусство должно исходить из нормальной человеческой жизни. Я за нормальное, не гангстерское и маниакальное искусство. В человеке прекрасно именно то, насколько он человек. Это я пытаюсь показать...» (с. 46).

Именно таким предстает перед нами писатель и кинематографист Чингиз Айтматов под пером Г. Базарова. Его книга — это и рассказ о себе, о своей режиссерской работе, и нам понятна необходимость включения в книгу автобиографических моментов: дело не только в том, что писатель сыграл в судьбе автора решающую роль, но и в том, что творчество и личность Айтматова по-особому видятся вблизи, и, как ни в какой другой форме, раскрываются в общении, в диалоге.

В. Фуртичев

А. Г. Иванов



Умер Александр Гаврилович Иванов. Коммунист с 1918 года, старейший советский кинематографист, ветеран «Ленфильма».

За более чем полвека работы в кино А. Г. Иванов поставил двадцать фильмов. Не так уж много. Но среди них — картины, известные миллионам советских зрителей, любимые ими. Лучшие его фильмы были не просто явлением высокого искусства, а почти всегда — открытием.

По горячим следам событий в районе озера Хасан Александр Иванов по собственному сценарию ставит в 1938 году «На границе» — фильм-предупреждение, один из первых советских фильмов о фашистской угрозе.

На долгие годы военная тема становится ведущей в творчестве режиссера. В 1943 году выходит на экраны картина «Подводная лодка Т-9», сразу завоевавшая симпатии советского зрителя. В 1949 году А. Иванов ставит «Звезду» (по одноименной повести Э. Казакевича). Каждая из этих лент открывала новую страницу в освоении советским кинематографом темы Великой Отечественной войны.

В конце 50-х — начале 60-х годов Александр Гаврилович Иванов работает над экранизацией романа Михаила Шолохова «Поднятая целина». Три серии фильма стали заметным событием отечественного кино тех лет, примером бережного отношения кинематографа к литературной классике и в то же время умного и творческого её осмысления.

Щедрый талант режиссера, способность к смелому и неожиданному эксперименту нашли свое яркое воплощение в фильме «Первороссияне» (по сценарию Ольги Берггольц), поставленном в 1967 году.

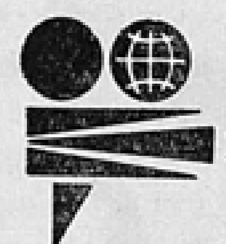
Пройдя трудную школу революции, гражданской войны, Александр Гаврилович Иванов и в искусстве всю жизнь оставался бойцом первой шеренги.

Многогранна его общественная деятельность. Он был руководителем ленинградского отделения Союза кинематографистов СССР, художественным руководителем Второго творческого объединения «Ленфильма», до последних дней — членом художественного совета студии.

Внешне неизменно сдержанный и даже суровый, Александр Гаврилович был очень добрым и глубоко порядочным человеком. Его требовательность и принципиальность, хорошо известные всем, кто его знал, всегда диктовались интересами дела, серьезным отношением к профессии, глубоким уважением к людям.

Имя Александра Гавриловича Иванова навсегда сохранится в благодарной памяти его друзей, коллег, учеников, в истории его родного «Ленфильма», всего советского кинематографа.

И. Авербах, В. Аксенов, В. Витоль, М. Ершов, И. Масленников, В. Мельников, Д. Молдавский, В. Трегубович, И. Хейфиц, Е. Шапиро



за рубежом

Фильмы XXIV МКФ в Карловых Варах

Ракурс

Зарубежный фильм на нашем экране

Синерама

XXIV

MEZINÁRODNÍ FILMOVÝ FESTIVAL
МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM

KARLOVY VARY

ČESKOSLOVENSKO

Судьба человека, судьбы человечества

Нина Игнатьева

37 картин конкурса полнометражных фильмов, 24 ленты конкурса дебютов, около 40 произведений внеконкурсного и информационного показа, 17 — специальной программы «Противоречия современного мира на экране», 28 — ретроспективы чехословацкого кино. Так выглядит числовое измерение XXIV Международного Карлововарского кинофестиваля.

Фестиваль, собирающий в небольшом курортном городе Чехословакии посланцев всех континентов, имеет многолетний опыт, давние традиции: он последовательно способствует развитию прогрессивного киноискусства, зовет к утверждению высоких человеческих ценностей и прежде всего к мирному сосуществованию и взаимопониманию народов Земли. На этот раз на экране Карловых Вар 45 стран мира показывали свои фильмы, объединенные постоянным фестивальным девизом «За благородство во взаимоотношениях между людьми, за вечную дружбу народов!» В разноликой, разножанровой кинопрограмме вырисовывалась многообразная картина жизни, взятая в определяющих точках истории и в повседневных моментах, открывающая высоты человеческого духа и фиксирующая нравственную деградацию человека в буржуазном мире.

Попробуем восстановить эту картину для читателя, выявляя характер творческих устремлений и поисков, их основные тенденции, уровень авторских притязаний.

Слово «попробуем» здесь понадобилось не в качестве распространенного литературного приема, когда автор вместо «я» предпочитает говорить «мы». Дело в том, что четыре члена советской делегации представляли на фестивале различные жюри. Актер Михаил Глузский был членом жюри конкурса полнометражных фильмов, главный редактор мосфильмовского объединения «Дебют» Иван Виноградов — членом жюри конкурса дебютов, актриса Ирина Купченко возглавляла жюри СИДАЛК (Международный комитет по распространению искусств и литературы средствами кино), автор этих строк была членом жюри ФИПРЕССИ (Международная федерация кинокритиков). Вот почему свои размышления критика захотелось соединить с наблюдениями кинематографистов. Тем более что журнал уже прибегал к сходной форме разговора о фестивале.

Наш специальный корреспондент беседует с членами жюри Карлововарского фестиваля Михаилом Глузским, Ириной Купченко, Иваном Виноградовым.

Н. Игнатьева. Первое, чем поверяется дееспособность искусства, это его сопряжение с духом времени, с тем насущным, что не дает покоя, не позволяет художнику молчать. Волнующие вопросы могут найти разное выражение в творчестве, но в произведении мы должны ощущать не просто их номинальное присутствие — живой пульс, живой ток пропущенных через авторское сознание идей. Фестивальный экран заставил запомнить немало фильмов, в которых остро звучали актуальные мотивы, находили впечатляющее отражение насущные жизненные вопросы и в первую очередь проблемы войны и мира — самые животрепещущие, самые жгучие проблемы современности.

Совсем недавно в Карловых Варах установилась традиция показывать в рамках фестиваля программу «Противоречия современного мира на экране». В эту программу включаются и уже известные политические ленты, и те, что

демонстрируются впервые. Нынешний документальный цикл направлен против милитаристского безумия, за сохранение мира, за национальную независимость народов. Советский фильм «Предупреждение об опасности» Джеммы Фирсовой и никарагуанский «Огонь с севера», лента Патриотических сил Сальвадора «Время мужества» и картина Прогрессивных организаций Чили «Борьба продолжается!», широко известный фильм Джоан Харви «Америка: от Гитлера до ракет МХ» (США) и завоевавшая своего зрителя «Военная лаборатория» Моники Маурер (ФРГ) — это активные выступления кинематографистов в поддержку мирных инициатив, в осуждение опасных для дела мира происков империализма.

Ту же цель преследует участвовавший в конкурсе и удостоенный премии «Роза из Лидице» вьетнамский фильм «Оранжевые колокола» (режиссер Нгуен Нгок Трун). Боль недавно минувших военных лет сливается в нем с протестом против нынешних преступных намерений американских агрессоров. И хотя нетрудно увидеть просчеты создателей картины — фрагментарность киноповествования, порой скудость психологической разработки, — недостатки во многом искупаются силой внутреннего пафоса ленты, рожденного горькой правдой действительности, искренностью авторского переживания.

Правду раскрывает бывший пилот сайгонской армии, а сейчас буддийский монах. Этот тяжелобольной человек, доживающий свои последние дни в тиши скромной пагоды, признается, что после специальной подготовки в США он совершал секретные полеты, распыляя над севером Вьетнама ядовитый оранжевый порошок. Признание это и составляет сюжетную канву фильма: ретроспекции восстанавливают печальный ход судьбы Фан Нама, который и сам пострадал от воздействия сильного яда, и невольно погубил жену (узнав, что родила ребенка-урода, она покончила самоубийством). Не только в образе самого Фан Нама — одновременно и виновника, и жертвы — персонифицируется тема обостренной, незатухающей памяти о страшном прошлом. Ее по-своему выражает столкновение Фан Нама с прежним военачальником, приспешником американцев, который тщетно пытается склонить бывшего подопечного к диверсиям против социалистического Вьетнама.

Застывшее, будто окаменевшее, отрешенное лицо монаха; пригнувшиеся, пожелтевшие от ядовитой пыли стебли растений — в этих кинематографических образах запечатлелись скорбные знаки жестокой стихии грязной войны.

М. Глузский. «Оранжевые колокола» — картина сильного публицистического накала. Она напоминает о трагедии, которая дает о себе знать и по сей день. Как зримое напоминание о трагических событиях, постигших японский народ в конце второй мировой войны, воспринимается фильм японских кинематографистов «Остались здесь дети». Япония — единственная в мире страна, испытавшая атомную катастрофу и сегодня продолжающая ощущать ее тяжкие последствия. Война, а тем более атомная, не должна повториться — вот пафос картины, которая вызвала бурный отклик зрительного зала. В основе ленты — документальная драматургия, ее первоисточником явилась книга человека, который сам пережил страшную драму, разыгравшуюся в Нагасаки.

Н. Игнатьева. Да, молодой японский врач Тагаси Накаи в роковой день 9 августа 1945 года чудом спасся, когда на Нагасаки американцы сбросили атомную бомбу. Уцелели и двое его детей, а жена погибла в числе десятков тысяч жертв атомного взрыва. Этот мужественный человек, несмотря на прогрессирующую болезнь, полученную в результате облучения, продолжал лечить пострадавших и одновременно работал над рукописью книги, день за днем описывал ход событий, предшествовавших 9 августа и последовавших за этой траурной календарной датой.

Кейсуке Киносита, один из известных режиссеров японского послевоенного кино, сохраняет хроникальную форму повествования. Более того: он максимально очищает действие от бытовых и психологических подробностей, концентрируя внимание на самом трагическом факте и его последствиях. Режиссура интересуется не столько индивидуальным, сколько типологическим — семья Накаи не рассматривается в ее конкретных особенностях, она взя-

та как определенная модель: тысячи японских семей постигла подобная судьба, тысячи людей оказались на пепелище, стали калеками, погибли после того, как взметнулся ввысь и растекся черными клубами чудовищный атомный гриб. Фильм предъявляет с экрана эти страшные обвинения. И если попытаться обозначить жанр, в котором художник выразил страдания и гнев народа, то скорее всего придется говорить о фильме-плакате, лицом к лицу сталкивающем зрителя с ужасами войны.

М. Глузский. А мне все-таки было досадно, что подлинность жизни переходит в плакатность выражения...

Н. Игнатьева. Я понимаю эту досаду. На меня тоже, думается, фильм оказал бы большее эмоциональное воздействие, если бы режиссер сблизил нас со своими героями, вызвал чувство кровного сопереживания именно с э т и м и, к о н к р е т н ы м и людьми. Но Киносита предпочел некий обобщенный образ явления, не психологический, а плакатный язык. Возможно, у него были на то свои основания.

М. Глузский. Меня радовало, что в фильмах ряда стран — таких, как страны Латинской Америки, Австралия, Новая Зеландия, я находил мотивы, созвучные насущным жизненным проблемам.

Каждый день, включая телевизионную программу «Время», видишь на экране хроникальные съемки событий, связанных с борьбой рабочих мира за свои права. Рабочее движение ныне стало огромной силой, с которой не могут не считаться предприниматели, власти. И приятной неожиданностью оказалась на фестивале лента Австралии «К забастовке!» Ричарда Ловенстайна, возвратившая нас в конец 20-х годов, показавшая времена, когда рабочие этой страны только стремились к объединению, делали первые попытки массовых выступлений. В центре картины — подлинный случай, происшедший на шахте угольного бассейна. Он дал повод для создания художественного произведения о принципиальных завоеваниях рабочего класса, о сплоченности в борьбе.

Фильм сделан в духе хороших кинематографических традиций, и не только кинематографических — он заставляет вспомнить лучшие произведения мировой литературы на эту тему. Правда в воспроизведении времени, желание точно запечатлеть, как это было, делают ленту исторически ценной. Она включает в себя хроникальный материал, но и сами отображаемые события сняты так, что обретают характер документа.

«ОСТАЛИСЬ ЗДЕСЬ ДЕТИ» (Япония), режиссер Кейсуке Киносита



Н. Игнатьева. Хотела бы обратить внимание на то, как обрисованы в фильме участники первой в Австралии рабочей забастовки — и ее руководители, и рядовые шахтеры. Какое удивительное чувство локтя, солидарности, насколько чиста атмосфера коммуны! Скромная обстановка, скромные личные запросы... Все сосредоточено на общих интересах, интересах классовой борьбы. Не случайно в картине рядом на баррикадах оказываются супруги, один из которых коммунист, а другая — член Армии спасения: жена вместе с мужем возглавила забастовку.

В духе нестареющего реализма снят этот фильм, отмеченный одной из трех главных премий фестиваля.

М. Глузский. Реализм, действительно, не стареет, хотя и не застывает в неизменных, раз и навсегда данных формах. Фильм известного американского режиссера Сиднея Люмета «Даниэль» также выдержан в реалистическом стиле, хотя границы его несколько подвижны. Обращенная в минувшие годы, картина созвучна сегодняшнему дню, поскольку речь в ней идет о трагедии, что не раз разыгрывалась и продолжает разыгрываться на американской арене. Достаточно вспомнить имена не только супругов Розенберг, которых явно имели в виду авторы картины, но и Сакко и Ванцетти, а сегодня присоединить к ним имя упрятанного за решетку Леонарда Пелтиера, видного деятеля движения американских индейцев.

Н. Игнатьева. Сценарий фильма написан известным писателем США Э. Л. Доктороу по его же роману «Книга Даниэля». Доктороу и Люмет, возвращая нас к поре «холодной войны», рассказывают с экрана историю, которая действительно впрямую ассоциируется с делом супругов Розенберг, закончивших жизнь на электрическом стуле. И хотя авторы фильма подчеркивают, что экранная трагедия не является исторически точным отражением подлинных событий, нашим зрительским сознанием она воспринимается прежде всего как воспроизведение конкретных фактов политической истории США. Да и, как верно было замечено, не только истории: прошлое проецируется в день сегодняшний.

Картина Люмета охватывает четыре минувших десятилетия — от 30-х до конца 60-х годов. Молодые люди 60-х, брат и сестра Даниэль и Сюзан — дети Поля и Рашели Изаксон, казненных якобы за передачу Советскому Союзу секретных сведений об атомной бомбе. Сюзан, свято верящей в невиновность матери и отца, их казнь нанесла непоправимую травму. Ее протест принимает самые разные формы — от революционных выступлений до наркотиков и веры в бога. Даниэль старается быть в стороне от всяких дел, на все смотрит с недоверием, предпочитает линию обороны. Однако груз прошлого заставляет его заняться расследованием: он шаг за шагом восстанавливает историю жизни и смерти своих родителей. В ретроспекциях возникают сцены личных и семейных отношений Поля и Рашели, но прежде всего эпизоды, связанные с их коммунистической деятельностью, с судебным процессом и протестом общественности против лжеобвинения. Мозаика реконструированных событий, беседы с родственниками и друзьями родителей — из калейдоскопа впечатлений Даниэль должен сделать свои выводы. Это не так просто — рядом с фактами однозначными вроде бы оказываются более сложные, перед Даниэлем предстают различные версии... По мере того как он продвигается в исследовании, как все яснее понимает, что Изаксоны стали жертвой подлой политической игры, которой была выгодна легенда об атомном шпионаже, происходит созревание самосознания героя, формирование его общественной позиции. Не всегда режиссеру удается сохранить последовательность в оценке того, что анализирует Даниэль, фильму недостает более глубокого проникновения в психологию героя, подчас более крепкой художественной аргументации происходящих в нем перемен. Его душевный путь несколько спрямлен, выглядит облегченным.

Тем не менее фильм ведет к серьезным размышлениям о позиции человека в современном мире. Именно к этой проблеме стягиваются сюжетные и тематические нити картины. Может ли сегодня человек замыкаться в рамках личного благоденствия, ограничивать себя узким пространством собственного внутреннего комфорта, или он обязан выходить на широкий плацдарм общих интересов — вот тот

вопрос, к которому стремятся привлечь внимание создатели «Даниэля». Один из них, режиссер Сидней Люмет, награжден Специальным призом жюри Карлововарского фестиваля.

В кардинальных вопросах человеческого существования сегодня нельзя сохранять нейтралитет. Как нельзя было сохранять его и вчера — напоминает фильм режиссера Иржи Свободы «Гибель хутора Берхоф» (ЧССР), — тогда, когда в 1945-м, в первые месяцы после окончания второй мировой войны, определялись судьбы чехословацкого народа, его дальнейшие пути. Сходный материал уже опробован чехословацким кинематографом, можно вспомнить, например, обладателя «Хрустального глобуса» Карлововарского фестиваля 1978 года фильм Франтишека Влачила «Тени жаркого лета». Возвращение кинематографистов к первым послевоенным месяцам, к сложной, далеко не бескровной поре становления нового строя вполне закономерно в канун 40-летия победы Советской Армии над германским фашизмом. Печальный конец существования отдаленного хутора на чехословацко-польской границе подразумевает и начало иной, мирной жизни. Поворотные моменты истории память хранит не только в их узловых, определяющих точках, но и на, казалось бы, периферии событий: диалектика жизни в таких случаях все и вся втягивает в свой поток.

Фильм «Гибель хутора Берхоф» пронизывает беспокойная, напряженная атмосфера. Многое еще не только не устоялось, но лишь начинает укладываться, чувствуется зыбкость почвы под ногами, не покидает ощущение тревоги. Страна освободилась от ига фашизма, но еще прячутся по лесным чащам и другим укромным местам фанатичные нацисты, враждебные новой власти банды, угрожая пулей из-за угла, а то и зверским террором. Режиссер Иржи Свобода стремится показать особенно страшную стихию насилия, когда за ней стоит не просто жажда подавления чужой воли, а воспитанный сызмальства, прочно укоренившийся в сознании дух милитаризма. Автор не жалеет мрачных красок, предпочитает жесткость, резкую безжалостность экранного письма. Фильм почти не знает света: действие преимущественно погружено во тьму — то безлунной ночи, то плохо или совсем не освещенных помещений хуторского дома. Можно было бы усмотреть в таком решении «избыточный реализм», отнести его чрезмерности к просчетам режиссуры, если бы Свобода сам не признавался, что послужившая

«ДАНИЭЛЬ» (США), режиссер Сидней Люмет



литературным первоисточником новелла Владимира Кернера привлекла его как раз своей сгущенной мрачной атмосферой. Значит, возникает повод для спора с самим эстетическим замыслом...

М. Глузский. Чехословацкий фильм «Гибель хутора «Берхоф» разделил Большой Специальный приз жюри вместе с мексиканской картиной «Эль Мелусос» в постановке Роберто Г. Риверы. Меня очень расположила к себе эта картина, хотя и показалось, что она несколько облегчена комедийным решением ситуаций. Впрочем, опять-таки это, возможно, и входило в намерения режиссера, который хотел снять не драму, а трагикомедию. Содержание ленты определила проблема, которая проникает во все поры жизни сегодняшней Мексики. Это миграция в город сельского населения, это тот кошмар, что ей сопутствует. Мне пришлось все это видеть собственными глазами в недавней моей поездке в Мексику. Потому фильм Роберто Г. Риверы с Эктором Суаресом в главной роли так взволновал. Действительно, между людьми состоятельными и теми, кто не имеет возможности трудиться, — пропасть. А рук, жаждущих работы, — тысячи. Причем жаждущих любой работы, которую они стремятся получить ценой страшных унижений, жертвуя чувством собственного достоинства. В каких-то ситуациях я воспринимал фильм как хронику — настолько точно воспроизводит он горькие обстоятельства жизни крестьянина-бедняка.

Н. Игнатьева. Мексиканская картина заставляет вспомнить произведения итальянского неореализма. То же сочувствие к маленькому человеку, боль за него, за его бесправное существование, стремление показать жизнь в сочетании разных ее сторон — драматической и комической. Правда, порой в фильме — в этом замечании вы правы — комическое как бы снимает налет горечи, сглаживает социальную остроту. Но в целом «Эль Мелусос», в котором герой, испытавший превратности «свободной жизни» и по случайности угодивший в тюрьму, все-таки предпочитает остаться в камере, чем скитаться по улицам бездомным бродягой, разрушает все иллюзии: ведь пришлому безработному так и не удается найти спасительный островок в океане враждебности и равнодушия. На мой взгляд, Эктор Суарес особенно выразителен именно там, где передает драму своего героя, отчаянное ощущение мышеловки жизни, из которой ему не вырваться, не спастись.

Кстати, ваша профессиональная принадлежность заставляла, наверное, с особым вниманием вглядываться в актерскую работу?

М. Глузский. Безусловно. И должен сказать, что одной из проблем в нашем жюри был выбор претендентов на призы за лучшее исполнение мужской и женской ролей. Уровень мастерства, яркость индивидуальностей, высокий профессионализм — все это создало серьезную конкуренцию, пришлось вести тщательный отбор.

Еще раз убедился я на этом фестивале, что профессия актерская набирает новую силу, растет ее художественный авторитет, богаче становится творческий арсенал актера. Не две-три, гораздо больше картин конкурсного показа я могу назвать как пример удивительной точности актерского исполнения, неповторимости образа, созданного актером. Великолепна работа Аугустина Гонсалеса (премия за лучшее исполнение мужской роли) в испанском фильме «Велосипеды на лето» режиссера Хайме Чаварри. На судьбе героя, которого играет Гонсалес, держится не только весь сюжет; его отношение ко времени, к войне, к детям — основной пласт в идейном фундаменте произведения. И актер убеждает не просто точностью социальной характеристики, бытовой достоверностью поведения — глубокой правдой объемного образа, раскрывающего жизнь человеческого духа.

Н. Игнатьева. Актерское искусство, в самом деле, было представлено яркими творениями. Запомнилась работа молодой аргентинки Сусу Пекораро, сыгравшей Камилу в одноименном фильме режиссера Марии Луизы Бемберг (премия за лучшее исполнение женской роли).

М. Глузский. Сусу Пекораро обладает отличными внешними данными, и, к счастью, этим не исчерпывается ее актерское обаяние. Она — актриса сильного темперамента и вместе с тем мягкого лиризма, в ее Камиле нежность, красота чувства сопрягаются с силой характера, с мужественным поведением в трагические минуты.

Н. Игнатьева. Женщины вообще народ мужественный. Что и подтверждают, кстати, фильмы, которые объединяются так называемой «женской темой». Тема женской эмансипации в разных ее вариантах последние годы неизменно присутствует в кинематографе. В кино тех стран, где происходит борьба нового жизненного уклада с властью старых традиций, экран отстаивает женскую самостоятельность, ратует за свободу и равноправие современной женщины.

В картинах, отражающих жизнь общества современной цивилизации, делается попытка художественного анализа тех проблем, которые сопутствуют независимому положению женщины сегодня. На экране Карловых Вар женская тема была заявлена картинами известных мастеров: «Странная любовь» Лотара Варнеке (ГДР), «Помощь» Шерифа Гёреня (Турция), фильмом алжирца Али Ганема «Жена для моего сына». Во всех этих лентах показан с и л ь н ы й характер, встречающийся с разного рода жизненными трудностями и не пасующий перед ними, ищущий выхода. Некоторые из картин в известной мере дискуссионны, вызывают на размышления о приобретениях и потерях женщины в современном мире. Турецкий фильм «Помощь», которому единодушно отдало свои голоса жюри ФИПРЕССИ, интересен к тому же необычностью среды — действие происходит в Анатолии, очень своеобразном природном уголке страны. Подвижнический труд молодой медсестры в отдаленном, заваленном снегами селении трактуется не просто как честное выполнение долга: героиня картины, отзывчивый, щедрый на добрые дела человек, вкладывает в свою работу частицу сердца, делит с окружающими их радости, волнения, беды. Безжалостному бурану житейских обстоятельств, застывшему холоду опоясавшей село снежной пустыни противостоит в фильме тепло человеческой души, надежность дружеской поддержки.

Экран Карловых Вар последователен в защите человеческих прав, в утверждении нравственных ценностей. Пусть в фильме Новой Зеландии «Среди угольков», поставленном западногерманским режиссером Рольфом Гедрихом по одноименному роману известного ново-

«ГИБЕЛЬ ХУТОРА БЕРХОФ» (Чехословакия), режиссер Иржи Свобода



зеландского писателя Мориса Шэдбелта, видны явные композиционные огрехи, не выстроен как следует его сюжет, а итальянская комедия Марицио Понци «Я, блондинка и брюнет» в основе своей несколько банальна, герои этих картин вызывают симпатии чистотой нравственного мира, искренностью чувств, теплотой отношений. Картина «Полуправда» индийского режиссера Говинда Нихалани примечательна более сложным сплетением обстоятельств и неоднозначным характером главного персонажа. Ленту эту надо отнести к тому направлению кино Индии, которое отличает серьезный интерес к современной индийской действительности, достоверное, без прикрас, ее отображение. В истории молодого полицейского, столкнувшегося с коррупцией и решившего распутать ее крепко затянутые узлы, разоблачается произвол, продажность властей. Однако сам Анант (за эту роль удостоен премии актер Ом Пури) оказывается лицом морально несостоятельным: резкость, жестокость в обращении с людьми не позволяют ему претендовать на роль обличителя дурных нравов. Как не позволяют спокойно жить герою иранского фильма «Дьявол в душе» (режиссер Хосру Синаи) тени прошлого, напоминающие о преданных им друзьях, о неправедном пути по лестнице карьеры. Фильм Хосру Синаи лишен единства стиля: реалистические зарисовки соседствуют в нем с претенциозными, невысокого вкуса врезками «видений», попытки психологического рисунка вытесняются нередко нарочитым экспрессионизмом. Склонность к экстравагантной форме пошла явно не на пользу картине, замысел которой нуждался в более строгом художественном решении.

М. Глузский. Думаю, что и болгарскую ленту «Золотая река», что принесла нам разочарование, неудача постигла во многом из-за характера экранного воплощения.

Н. Игнатьева. Да, пожалуй. В монотонном, тягучем ритме, в каком-то тусклом свете, мрачном колорите, в алкогольном дыму предстает история, которая в итоге не позволяет сделать те выводы, что предполагались создателями картины — сценаристом Георгием Богдановым и режиссером Иванкой Грыбчевой. В аннотации к фильму говорится, что действие происходит на цементном заводе, где сошлись люди с разными характерами, судьбами и проблемами, что на их примере авторы стремятся доказать: у всех есть свое место в обществе, а вне общества, вне коллектива нет жизни на земле. Пытаюсь припомнить «разные характеры» — не могу. Хочу обнаружить заявленную оптимистическую ноту — но фильм не дает надежды, он всего лишь «наблюдает» жизнь с черного хода, авторы не поднимаются над фактом, остаются во власти эмпирики.

М. Глузский. Вряд ли уместно здесь прямое сравнение, но я все-таки хочу вспомнить «Калину красную» Шукшина. Вроде бы в центре болгарского фильма сходная тема оступившегося человека. Но какой нравственной чистотой, какой верой во внутренние ресурсы личности была окрашена лента Василия Шукшина. А в «Золотой реке» все это потонуло в ее темных, мутных водах. Да и настоящего драматизма, острого авторского переживания за судьбу своих героев я тоже не почувствовал.

Н. Игнатьева. Фильм оказался лишенным нравственного содержания. Между тем в лучших фестивальных картинах сущность героя (читатель, вероятно, успел заметить) поверялась как раз его социальной, нравственной позицией. Думаю, что наиболее убедительно заявляли о высоких нравственных ценностях фильмы, представлявшие в разных программах кинематограф нашей страны. Говоря о нравственных поисках, которые помогают как самосовершенствованию, так и совершенствованию окружающих людей, советские картины выходят к широким размышлениям о нравственном облике человека, о борьбе за те духовные опоры, которые очищают, возвышают человеческую личность, зовут ее к светлым далям добра, душевной красоты. Произведения нашего кино в этом смысле противостояли иным лентам, как бы лишающим человека духовного пространства, погружающим его в унылую прозу жизни.

До сих пор у нас речь шла о фильмах, сделанных руками опытных мастеров или, во всяком случае, не новичков в кинематографе. А как выглядело на Карлововарском фестивале молодое кино, фильмы-дебюты, своего рода заявки на кинематограф завтрашнего дня? Чем порадовали молодые кинематографисты, а

может быть, чем-то и насторожили? Это вопросы к вам, Ирина Петровна и Иван Петрович. Ваши жюри смотрели фильмы-дебюты, вам здесь, как говорится, и карты в руки.

И. Купченко. Сначала хотелось бы отметить еще одну особенность Карлововарского кинофестиваля. Он ставит своей целью не только продемонстрировать достижения развитых, богатых опытом кинематографий, но и привлечь внимание к фильмам тех стран, в которых кино лишь набирает силу. Фестиваль проявляет самый живой интерес к дебютным выступлениям режиссеров. Приглашение дебютанту участвовать в карлововарском смотре уже есть его поощрение. А надо ли говорить, насколько это важно для начинающего художника, какая это прекрасная путевка в жизнь!

Что касается самого конкурса дебютов, то он продемонстрировал не только хорошие намерения молодых кинематографистов — во многих случаях намерения эти шли об руку с талантом. Фестиваль порадовал нас поистине самобытными произведениями.

Дебютанты конкурса-84 — это не обязательно молодые по возрасту люди, некоторые из них уже поработали в кино, часто — в других профессиях, но самостоятельно поставили свой п е р в ы й фильм. И надо сказать, что все картины, за редким исключением, сняты очень профессионально, очень грамотно.

Однако меня в молодой режиссуре привлекает не это — не профессиональная грамотность и умелость. Напротив, порой она даже неприятно поражает, поскольку видишь всего лишь хорошо набитую руку.

И. Виноградов. Помните французскую ленту «Молодожен» Бернара Стора? Обычная мелодрама о несложившемся счастье, любви молодого человека. Вполне профессионально, добротно снятая картина. Но авторского волнения, авторской боли в ней нет.

И. Купченко. То же самое могу сказать об итальянской картине «Флирт» Роберто Руссо, об испанском фильме Мигеля Эрмоса «Мошенники». Режиссер «Мошенников» взял замечательных актеров и снял фильм об авантюристах — веселую, с хорошим юмором ленту. Однако... Посмотрели мы фильм, а никакого следа он не оставил. Я не осуждаю, но понять не могу. Ведь если бы третью, пятую картину снял режиссер — тогда еще другое дело. Но снимал-то первую!

«ВЕЛОСИПЕДЫ НА ЛЕТО» (Испания), режиссер Хайме Чаварри



И. Виноградов. Больше всего обидно, когда в работе молодого кинематографиста нет новизны, свежести. Смотришь на экран и думаешь: это уже видел, это тоже... Так раздражали школьным повторением пройденного швейцарское «Облегчение», ловко сделанная по хорошо знакомым рецептам «красивого фильма» турецкая картина «История разбитой любви».

И. Купченко. При встрече с первой работой режиссера у меня всегда возникает вопрос: зачем он пришел в кино, что хотел сказать, чего не мог не сказать с помощью экрана? В дебюте очень важны намерения, и намерения честные, пусть в картине что-то и не получилось, не сложилось до конца. Когда я смотрела фильмы Венгрии, ФРГ, Перу, ясно было: передо мной художники ищущие, стремящиеся выразить то, что наболело, причем выразить именно средствами кино, а не иначе.

Венгерская картина Эрики Санто «Гигант» привлекла меня не только ясностью режиссерских намерений, но и своим внутренним порывом, эмоциональностью...

И. Виноградов. Хотя Эрика Санто давно работает в кинематографе, по ее сценариям поставлено несколько фильмов, как режиссер она впервые выступила с игровой лентой. Написав сценарий по рассказу Тибора Дери, к творчеству которого обращалась уже не раз, Санто почувствовала необходимость самой осуществить его постановку. Как хорошо, что ей доверили фильм, поняв, что выношенный замысел именно она должна воплотить на экране.

Н. Игнатьева. Не случайно фильм весь окрашен присутствием авторского «я». Он по-своему говорит о пограничной точке двух миров, один из которых — война — начинает отходить в прошлое, оставляя открытыми свои раны, тяжелый отпечаток в сознании людей, другой — послевоенная жизнь — только-только вступает в права, обозначая отсчет новой Истории.

Картину Эрики Санто, получившую Главную премию в конкурсе дебютов, отличает не только определенность авторской концепции, точность задачи — она лишена умозрительности, удивительная внутренняя взволнованность пронизывает фильм. Отсюда, наверное, та правда чувств, испытываемых героями, та достоверность общей атмосферы, включающей и боль минувшего, и радость освобождения, ощущение полноты, гармонии существования, и грубое вторжение прозы жизни.

И. Купченко. Для меня наиболее индивидуальным фильмом-дебютом явился «Ментоловый мир» Марианны Розенбаум (ФРГ). Очень смело, очень мужественно взялась она показать кинематографическими средствами мир, увиденный глазами ребенка, тем более такой сложный, как мир послевоенной Германии. Это необыкновенно трудно. И то, что я верю: да, это именно так, это взгляд не взрослого человека, не подростка даже, а шести-семилетней девочки, — серьезный аргумент в пользу картины. Думаю, что жюри международной кинокритики справедливо отметило этот фильм.

И. Виноградов. Безусловно, «Ментоловый мир» выделяется и своей проблематикой, и формой ее выражения. Сложные вопросы выдвигает фильм — последствия создания атомной бомбы, уклад жизни в занятой американцами зоне, отношение населения к американским оккупационным войскам и т. д. Замах огромный — но не всегда, по-моему, режиссеру удается свести концы с концами.

Н. Игнатьева. Картина Розенбаум, на мой взгляд, явление принципиальное для современного молодого кино, и не только молодого. Мне кажется интересным предоставить слово самой Марианне Розенбаум, которая очень давно вынашивала идею своей картины, но не могла осуществить ее из-за финансовых затруднений. Вот отрывки из интервью режиссера: «История обычно трактуется... с точки зрения взрослых людей, которые в ней разбираются... Я считаю нужным показать мир с точки зрения ребенка, так как дети всегда страдают от войн, независимо от того, на какой стороне находятся — победителей или побежденных. Наконец, дети воспринимают мир более чутко, чем взрослые... В моей картине много такого, что напоминает наши дни, а поэтому она не только о периоде 1945—50-х годов... Моя картина в определенной степени автобиографическая. Она рассказывает обо мне как о ребенке и обо мне такой, какая я сегодня. А это очень важно именно сейчас, когда в нашей стране размещают американские ракеты, убеждая, будто нам это нужно...»

Формирование сознания, закладывание моральных основ, нравственное становление юного героя — фильмы многих кинематографистов мира показывают, насколько важны эти проблемы, как обеспокоены прогрессивные художники судьбой молодого поколения, испытывающего пагубное влияние буржуазной среды и морали, сгибающегося под их гнетом, впитывающего их «ценности» или прибегающего к крайним формам протеста, вступающего в конформистское соглашение с обществом или бросающегося в пучину анархической свободы от норм морали и общежития. Среди работ дебютантов были ленты и этого круга...

И. Виноградов. Назову прежде всего фильм «Охотник за сердцами» Петера Обриста (ФРГ). Он показывает тлетворное воздействие старших на мир ребенка. Цинизм взрослых губит в подростке светлые начала — доброту, сердечность, отзывчивость, постепенно убивает в нем все человеческое. На экране разыгрывается тяжелая драма, но в основе своей это очень гуманная лента.

И. Купченко. Фильм без обиняков говорит о том, к чему приводит неправильное воспитание, вернее, отсутствие воспитания. Мальчиком никто не занимается, старшие на работе, ребенок ходит с ключом на шее, смотрит по телевизору фильмы с жестокими убийствами, изнасилованиями... Захотел — закурил, захотел — выпил. Нелады в семье — на его глазах. Измены отца — тоже.

«Охотник за сердцами» — спокойное, детальное экранное исследование, без всяких акцентов, без нажима, без эмоциональных взрывов; цель его — сказать об ответственности родителей за пороки, беды детей. Фильм нужный, хотя, в отличие от картины Розенбаум, собственно кинематографа в нем мало.

Это ощущалось и в некоторых других фильмах — участниках конкурса дебютов. Так, скажем, в индийском фильме «Обрывки воспоминаний» рассказывалась история женщины, именно рассказывалась — не надо было смотреть на экран, достаточно было слышать перевод.

Между тем предполагается, что авторы снимают кино. Они сами выбрали этот вид искусства, а не музыку или, предположим, живопись. Но в экранной реализации замысла кинематографический строй как бы забывается, не принимается в расчет.

Хотя рядом был настоящий кинематограф!

«ГИГАНТ» (Венгрия), режиссер Эрика Санто

«КАМИЛА» (Аргентина), режиссер Мария Луиза Бемберг





Перуанская лента «Маруха в аду» режиссера Франсиско Хосе Ломбарди отличается не просто великолепной операторской работой, ярким изобразительным началом — это действительно фильм, изначально использующий возможности кино. Ломбарди не старается подражать хорошим американским лентам или опыту другого кинематографа. Он ищет свои пути, потому что снимает свою, национальную картину, отражающую особенности своего народа, специфику своей культуры.

И. Виноградов. А не показалось ли вам, что при всех отмеченных вами положительных сторонах работы кинематографистов Перу в фильме много натурализма, который порой доведен почти до предела? Я понимаю, художник говорит: взгляните, как это ужасно, этого не должно быть. И тем не менее...

И. Купченко. Да, конечно, натуралистические сцены не могут не вызывать у нас чувства противодействия. Но когда я думаю о поэтике национального кинематографа, для которого такие эпизоды в известной степени органичны, это если не примиряет с ними, то, во всяком случае, объясняет характер режиссерского решения.

Так же, как и в фильме «Студенческое женское общежитие» (режиссер Ши Суюн) традиционная для китайского кино стилистика не мешает мне увидеть какие-то новые шаги, новые попытки в освещении, трактовке жизненного материала. В картине четко просматривается тенденция не сглаживать недостатки китайской «культурной революции», а попытаться глубже разобраться в них. Сложный драматический процесс здесь рассматривается не в каких-то внешних проявлениях, не в факторах общественных — показаны его последствия, которые отозвались в человеческих отношениях, в душах людей. Причем показаны очень тонко. Глубокий ров пролегает между дочерью и матерью, бросившей в трудные времена ее и отца. Хотя девочка все эти годы любила мать, ждала ее, любит по-своему, кажется, и сейчас, но принять сердцем не может. Фильм не клеймит, не обличает, он говорит о страшных, невосполнимых потерях — о разрушении связей между близкими людьми.

И. Виноградов. Собственно, опять вырисовывается не столько политическая, сколько нравственная проблема. И здесь я не могу не сказать о советском кинодебюте — фильме «Серафим Полубес и другие жители земли» Виктора Прохорова (картина удостоена премии жюри конкурса дебютов), в котором как раз нравственные качества героя, сердцем познающего мир, интуитивно ощущающего добро и распространяющего на других свою душевную теплоту, больше всего импонировали зрителю. Дебютировавшие в жанре сказки чехословацкие кинематографисты Мирослав Лютер («Король Дроздобород») и Зденек Трошка («Ботинок по имени Мелихар») продолжили последовательно воплощаемую чехословацким кино в этой жанровой форме мысль о нетленных человеческих ценностях, о том, что человек утверждает себя через труд и добро.

Н. Игнатьева. Квартет наших голосов старался прежде всего показать целенаправленность Карлововарского кинофестиваля, точки пересечения идейных устремлений кинематографистов разных стран мира, дать представление об их художественных поисках. Мы не касались подробно советских картин, так как они хорошо известны советскому читателю (зрителю). Но разговор об участии советского кино в этом международном смотре специально оставили на конец беседы: подводя итоги фестиваля, нельзя не отметить того значительного места, которое заняла на карлововарской арене советская кинематография.

Помимо двух лент, представленных в конкурсах и получивших высокие награды, группа картин («Военно-полевой роман», «Влюблен по собственному желанию», «Мы из джаза», «Лунная радуга», «Мы жили по соседству») участвовала во внеконкурсном и информационном показах. Фильм «Предупреждение об опасности» (программа «Противоречия современного мира на экране») был отмечен дипломом жюри и премией Союза чехословацко-советской дружбы.

Но дело не столько, как говорится, в числе... Главное, что наши картины, полностью, по существу отвечавшие девизу фестиваля, отличались светлым гуманистическим содержанием. Не случайно это было подчеркнуто на состоявшейся пресс-конференции советской де-

легации. Задавая вопросы создателям демонстрировавшихся фильмов, иностранные журналисты говорили о том, что советским кинопроизведениям свойственна глубокая человечность, они утверждают высокие моральные ценности, человеческую красоту.

Надо сказать, что все мы испытывали...

М. Глузский. ...чувство удовлетворения за наш советский кинематограф — очень конкретный, ясный в выражении своих устремлений. Советское кино вышло на арену фестиваля со зрелыми работами, интересными дебютами. Лишний раз я убедился, что на любом мировом форуме мы можем достойно выглядеть и с новой значительной картиной, и с яркой ретроспективой.

Особое место заняла на смотре работа С. Герасимова «Лев Толстой», удостоенная Главного приза. Фильм получил «Хрустальный глобус», но по праву могло быть отмечено и актерское искусство Герасимова в роли Льва Николаевича Толстого. Я очень рад, что с таким запалом творческой молодости сделана картина.

Наш фильм выделялся глубокой человеколюбивой философией. В нем все — повод к серьезным размышлениям о жизни, об отношениях людей, о семейном укладе и т. п. Картина интересна не только хроникой жизни великого человека, она по-настоящему современна.

Н. Игнатьева. Думаю, что как раз в этом ее огромная сила. Сергей Аполлинариевич неоднократно подчеркивал — и до съемок и после, — что с особенной остротой встают сегодня проблемы совести, нравственного самоусовершенствования. А здесь никак не обойтись без Толстого, без его слова в столь важных, если не коренных, вопросах бытия. Фильм делает живым достоянием для новых поколений уроки Толстого, нравственно обогащает не только толстовской (для этого можно было бы обратиться к произведениям писателя), но собственно авторской мыслью, зовущей зрителя к самопроверке, к взыскательному внутреннему пересмотру.

Журнал уже опубликовал статью, анализирующую картину «Лев Толстой» («ИК», 1984, № 12), я хочу лишь добавить, что демонстрация фильма на фестивальном экране, пресс-конференция, состоявшаяся после просмотра,

«ЛЕВ ТОЛСТОЙ» (СССР), режиссер Сергей Герасимов



еще раз засвидетельствовали особый характер успеха кинопроизведения, обладающего сильным зарядом духовного воздействия, художественной масштабностью.

Фестиваль — позади. Уже начинают сниматься картины, которые предстанут на экране следующего, XXV юбилейного киносмотра, появляются новые имена возможных его лауреатов. Однако опыт происходившего творческого отчета кинематографистов мира послужит и стимулом к новым поискам, и ориентиром в выборе художественного плацдарма, в определении дальнейших путей развития передового кинематографа.

РАКУРС

Сидней Люмет— спокойный, разгневанный, разный...

Владимир Дмитриев

Среди трех десятков лент, сделанных американским режиссером Сиднеем Люметом, легко отыскать предшественниц «Вердикта» и поставить с ними рядом эту картину, менее всего претендующую на сюжетную неожиданность или открытия в области киноязыка. В ней нет завораживающей изощренности «Двенадцати разгневанных мужчин», взвинченного пафоса «Холма», изысканной литературности «Убийства в Восточном экспрессе» или надрывного неистовства «Телесети». Стилистически фильм тяготеет к «Серпико», «Собачьему дню после полудня», «Принцу города» — к спокойному Люмету, тщательно анатомирующему драматическую ситуацию, знающему цену слову и не позволяющему себе взрываться без серьезного повода (чем он иногда грешит), а просто от недостатка аргументов, когда доводы логические заменяются эмоциональными. В «Вердикте» логической аргументации вполне достаточно, более чем достаточно, отчего картину все время хочется проредить, убрать из нее второстепенное, сохранив лишь существенное. Потому что многочисленные повторы явно не идут ей на пользу: сбивают ритм, лишают доводы неотразимости первого удара, рассеивают зрительское внимание. Но не стоит, думается, давать волю красному критическому карандашу, готовому указывать на художественные погрешности. Люмет, несколько лет оттрубивший на телевидении и уже без малого тридцатилетие воз-



делывающий ниву кинематографа, — слишком серьезный художник, чтобы не знать цену зрелищной компактности. И уж если он отказывается от нее, значит, видит в этом смысл, как видел и при работе над «Серпико» или «Принцем города», где тоже, бывало, и повторялся, и не выдерживал ритм, и перегружал ленты внешне незначащими подробностями, и не использовал весьма выигрышные детали, за которые с радостью ухватился бы режиссер средней руки. А вот он, Люмет, их отбрасывал, ибо они могли увести в сторону от того главного, ради чего он снимал и продолжает снимать свои картины, — от поиска истины и утверждения справедливости.

Сидней Люмет — моралист, в чем, кстати, нет ничего нового для американского кинематографа. И Дэвид Уорк Гриффит — моралист, и Чарли Чаплин — моралист, и Джон Форд, и Уильям Уайлер... А уж Фрэнк Капра — тот всем моралистам моралист. Так что Люмет стоит в достойной шеренге. Правда, одно разъяснение здесь не помешает. Если не считать Гриффита, претендовавшего на роль пророка, другие крупные мастера американского кино обычно обращались с моралью весело и не всегда почтительно, не боялись и вышучивать ее, и снимать с пьедестала, и выражать в простейших бытовых конструкциях. Они достаточно много знали о жизни и об Америке, но их, как правило, не прельщала роль проповедника, вещающего с кафедры, или строгого учителя, отбивающего линейкой пальцы непослушным ученикам. Скорее, они были «дядюшками Римусами» XX века, собиравшими вокруг себя благодарных зрителей и слушателей; они рассказывали им различные истории, а уж моральный вывод каждый должен был сделать сам. Подразумевалось, что взрослый человек плохому не научит. Голливудская патриархальщина 20—30-х годов, драматически сломленная временем и уже не способная возродиться...

Многому научившийся по частностям у корифеев американского кино, Люмет в основном старается придерживаться собственной линии. Как правило, он рассказывает историю не потому, что она интересна, а потому, что в ней есть некоторый нравственный смысл, который для режиссера важнее и значимее всех изысканных перипетий сюжета, любого изящества изложения. Заранее готовый выслушать упреки в тяжеловесности и назойливости, он, подобно Сизифу, тащит на гору камень своего произведения, не всегда уверенный в том, что подъем завершится благополучно и что камень не сорвется на полпути, погребая под собой замысел и его воплощение. Порой, устав от напряжения, художник как бы берет отпуск, погружаясь в лоно академической интерпретации классики, традиционных жанровых образований или фабульной изощренности, — и здесь, скучный и вторичный (достаточно вспомнить невыносимую тягомотину экранизации чеховской «Чайки»), Люмет терпит обычно поражение и возвращается к своему сизифову труду по исправлению морали общества, зараженного недугом лжи.

В принципе Люмет может работать и на подтексте, на недосказанности и безмолвном диалоге двух человеческих существ, но это для него вещи подсобные, не слишком важные. Главное оружие режиссера — слово, фраза, запечатленная в них мысль, высказанная иногда коряво, иногда ясно, порой громко и эмоционально, порой шепотом и через силу, однако всегда так, что ее можно понять, оценить, согласиться с нею или не согласиться. Люмет не просто моралист, он моралист дидактического толка, культивирующий в себе эту особенность и готовый принять за нее любые муки в виде критического неодобрения. И действительно, иногда хочется заткнуть уши от потока слов, льющихся с экрана, порой понимаешь, к примеру, что одинокой фигурой за столиком в обтекающем многолюдье кафе режиссер достаточно много сказал о человеческой некоммуникабельности и ни к чему расшифровывать ее в монологах. Да и сам Люмет наверняка понимает это, а вот остановиться не может. Ему хочется еще и еще раз высказаться, и за него высказываются его герои. Вероятно, поэтому так нравится ему снимать прения присяжных заседателей («Двенадцать разгневанных мужчин»), диалоги с детективом («Убийство в Восточном экспрессе»), разговоры в полицейском участке («Серпико»), судебное разбирательство с речами адвокатов, допросами свидетелей, репликами судьи («Вердикт»). Ведь здесь никто не может потребовать безмолвия, здесь слово претендует на первен-

ство и берет свое, оттеснив на второй план все другие формы кинематографической выразительности. Даже когда приходится снимать любовные сцены (Люмет далеко не мастер их экранного воплощения), он, например в «Телесети», спасается тем, что, отказываясь от традиционной чистой визуальности, насыщает их спором, выяснением нелюбовных отношений, подстраивает к потоку профессиональной деятельности персонажей, — и это имеет свой глубинный смысл в концепции фильма.

Видимо, режиссерские пристрастия Люмета берут свое начало в его работе на телевидении, куда он пришел в конце 40-х и где выступил как постановщик в начале 50-х годов. Весьма ограниченные технические возможности ТВ того времени, естественно, приводили к некоей абсолютизации слова, рождали уверенность в том, что оно есть кратчайший и вернейший путь к зрителю, что творческое «я» любого художника наиболее точно проявляется в том, насколько остро, неожиданно, интонационно богато он может выстроить словесный образ телеспектакля, телефильма или телерепортажа и донести его до тех, кто, сидя в домашних креслах, не хочет особенно вдумываться в смысл произнесенного, и поэтому нужно употребить весь свой талант, все свое умение, чтобы заставить себя выслушать. Телевидение преподало Люмету хорошие уроки; от некоторых, допустим, чуть взвинченной театральности или любви к замкнутому пространству, назойливо повторяющемуся из фильма в фильм, ему давно следовало бы отойти, однако урок действенного слова есть то, что не следует терять ни в коем случае. Для Люмета потерять его — значило бы потерять себя.

Критик Ричард Комбс, написавший о «Вердикте» маленькую рецензию в английском журнале «Мансли филм бюллетин», увидел в картине прежде всего религиозное начало и оценил ее как некую притчу о божественном провидении, вошедшем в душу спивающегося адвоката Фрэнка Гэлвина и позволившем ему одержать победу в судебном поединке с дьяволом в человеческом облике — циничным адвокатом Эдом Конкенноном. Полемика с этой концепцией увела бы нас далеко от предмета анализа. Тем более что при желании в произведение, повествующее о борьбе добра со злом, можно всегда подставить религиозные символы, и они ровно ничего не прояснят в конкретике этого произведения. Здесь важно другое. Ричард Комбс посмотрел картину как бы с выключенной фонограммой, увидел, но не прослушал ее. Визуальный ряд фильма действительно тяготеет к абстракции, зато ряд словесный, главный у Люмета, максимально наполнен токами жизни, социально, нравственно, психологически точен и подробен. Именно через него идет полемика на уровне сюжета картины, через него выявляется содержание неких общих явлений, и через него же отыгрываются чрезвычайно важные для режиссера концепции, которым он отдал дань в своих прежних произведениях и которые теперь, на ином витке, вернулись в его ленту. Это сложное взаимодействие прошлого и настоящего, сформированного прежде и требующего перепроверки теперь, и подлежит анализу в первую очередь.

Исходная точка сюжета «Вердикта», как это часто бывает у Люмета, сенсационна. Ведь врачебную халатность, в результате которой молодая женщина впала в кому и теперь ведет растительное существование, вряд ли можно счесть ординарной. Сенсационность заявлена и тут же снята. Снята бытом: бедностью, неухоженностью больницы, где лежит подключенное к аппаратам несчастное существо; реальным продолжением случившегося: трагедия человеческой гибели может быть оплачена материальной компенсацией. Об этом и пойдет речь.

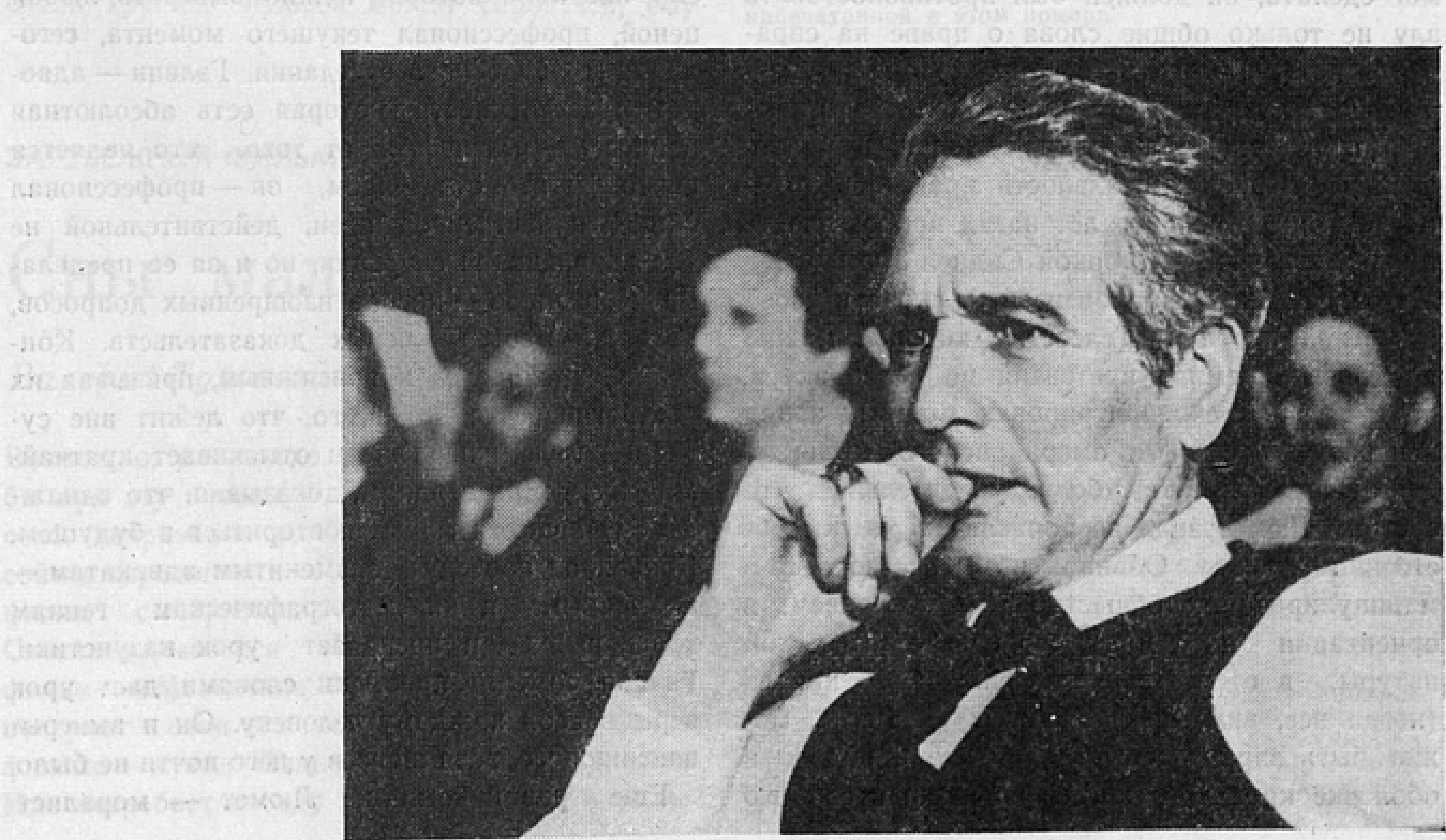
Сразу возникает вопрос. Человеческая жизнь бесценна. Никакие миллионы не могут перевесить ее на весах правосудия. Единственно достойная компенсация — муки совести, бессонные ночи, комок в горле при воспоминании о случившемся, то, что вечно должно теперь сопровождать врачей, виновных в случившемся. Однако врачи вины на себя не берут, и католический архиепископ Бостона, под чьим патронажем находится больница, вины на себя не берет, и вообще никто вины на себя не берет. Заплатить могут, чтобы не поднимать шума, но признать себя виновными — нет. Этому легко найти объяснение: женщине все равно уже не поможешь, так зачем же ставить под сомнение престиж талантливых врачей, подрывать авто-

ритет больницы для бедных... Есть и еще доводы, от них тоже нельзя отмахнуться, ибо и в них — немалая толика повседневной справедливости, бытовой правды, истины для разового употребления. Но в том-то и дело, что для разового. А адвокат Фрэнк Гэлвин выступает от имени всеобщей истины и всеобщей справедливости. Участвует в конкретном процессе, собирает конкретные доказательства и конкретные свидетельские показания и требует всеобщей справедливости.

Люмету близка сложная взаимосвязь частного и общего. Присяжный заседатель из «Двенадцати разгневанных мужчин», сомневаясь в вине молодого подсудимого, заставляет своих коллег вспомнить, что они услышали и увидели на судебном заседании, по-иному оценить все это и добивается вынесения оправдательного вердикта. Такова сюжетная конкретность. А общее состоит в том, что не имеет права ни один человек, на которого возложена ответственность за судьбу другого, воспринимать свое участие в процессе как надоедливую синекуру. Потому что, небрежно исполнив свои обязанности, ты пойдешь в теплую квартиру к любимой семье, а юношу отправят на казнь за не совершенное им преступление, и нет тебе за это никакого оправдания. Или полицейский Серпико. Он приходит вовремя на работу, не берет взяток, точно исполняет свои обязанности, честно отрабатывает положенное ему жалованье. Во всем этом не чувствуется особого желания регулярно восходить на служебную Голгофу. Но общая коррумпированность полицейского аппарата вынуждает Серпико раскрывать преступления, ощущая себя последним защитником обиженных, современным вариантом традиционного вестерновского шерифа, с револьвером в руках встающего на защиту затаившегося в страхе города. Постоянное существование в мифологической оболочке может вымотать, однако, взяв на себя роль поборника справедливости, герой Люмета и актера Аль Пачино идет до конца.

Фрэнк Гэлвин — персонаж того же ряда, правда, постаревший, растерявший былую веру и поначалу мало надеющийся на себя. Пол Ньюмен, превосходно сыгравший эту роль в манере, которую можно назвать «щемящим реализмом», показал бесконечную усталость

«ВЕРДИКТ». Фрэнк Гэлвин — Пол Ньюмен



своего адвоката, неспособность к крику, бравурному действию; он продемонстрировал, как зачастую невыносимо трудно Фрэнку Гэлвину решиться на поступок, как адвокат проверяет и перепроверяет себя и как, решившись, намертво стоит на своем, рискуя потерять и престиж, и деньги, и возможность заниматься делом, — не отступает ни на шаг, ведомый собственными представлениями о долге и совести.

Вызывает большое уважение то, что критерии, которыми руководствовался Сидней Люмет в 1957 году, работая над «Двенадцатью разгневанными мужчинами», не обесценились для него и сегодня, через двадцать пять лет, когда он снимал «Вердикт». Однако наиболее интересна не повторяемость, а новизна, некая модификация прежних мотивов режиссера, отразившая ситуацию иного времени, иных людей, иных жизненных реалий. Раньше для Люмета огромное значение имела «профессиональная пригодность» его героев, над ним довлел традиционный американский миф «хорошо сделанной работы», когда в умело выполненном деле виделся не только материальный, но и моральный результат. В условиях равнодушия, нечестности, глупости, круговой поруки мерзавцев и негодяев просто хороший человек ничего не мог сделать; он должен был противопоставить злу не только общие слова о праве на справедливость, но и собственную храбрость, изощренность ума и силу духа — качества, имеющие профессиональное истолкование и приложение. «Профессиональность нравственна», — мог бы еще несколько лет назад провозгласить с торжественной риторикой Сидней Люмет.

Позднее он сам опроверг этот тезис в своей известной картине «Телесеть», которой можно предъявить немало претензий по части вкуса, но в которой сконцентрирован мощный заряд ненависти к системе американского телевидения. Ненависти тем более убедительной, что систему Люмет знал не понаслышке, а по собственному опыту. Обвиняя коммерческое ТВ в манипулировании общественным сознанием, в ориентации на темные стороны человеческой натуры, в отсутствии сдерживающего начала (когда все, включая человеческую смерть, может быть заранее срежиссировано и подано в оболочке кровавого шоу), режиссер с горечью констатировал, что этим занимаются не мелкие подонки и взбесившиеся хозяева корпораций, а умелые, опытные, талантливые и даже высокоталантливые люди. И делают они свое достаточно грязное дело зачастую даже не из-за денег, а из-за вывернутого наизнанку чувства собственной значимости, из-за того, что ради высокого рейтинга телевизионных передач, абсолютно не заботясь об иных последствиях, они могут позволить себе свои жутковатые игры, вызывающие чувство ужаса. «Профессиональность безнравственна», — мог бы теперь со скорбной риторикой провозгласить Люмет.

«Вердикт» пытается совместить противоположности, исследуя профессиональную диалектику адвокатского дела. Фрэнка Гэлвина атакует в картине его коллега Эд Конкеннон, человек опытный и способный, к тому же окруженный десятком помощников, к тому же пользующийся любовью властей, к тому же рассчитывающий на поддержку судьи, к тому же выведывающий тайны Фрэнка у его возлюбленной. Раздел между Гэлвином и Конкенноном идет не по линии профессионализма и таланта, даже не цинизма и благородства, а по иной, несравненно более значимой для Люмета границе. Конкеннон — адвокат дела, за которое ему платят и которое нужно выиграть любой ценой, профессионал текущего момента, сегодняшнего судебного заседания. Гэлвин — адвокат нравственности, которая есть абсолютная ценность — независимо от того, кто является истцом и кто ответчиком, он — профессионал общей нравственной идеи, действительной не только в данной ситуации, но и за ее пределами. Конкеннон — король изощренных допросов, Гэлвин — мастер ясных доказательств. Конкеннон апеллирует к присяжным, призывая их абстрагироваться от всего, что лежит вне судебной полемики. Гэлвин отыскивает кратчайший путь к их сердцам, доказывая, что однажды случившееся может повториться в будущем. Конкеннон наследует знаменитым адвокатам — подлинным и кинематографическим гениям красноречия — и преподает урок казуистики. Гэлвин самыми простыми словами дает урок веры в себя каждому человеку. Он и выигрывает процесс, хотя шансов у него почти не было.

Еще раз напомним: Люмет — моралист.

И поскольку в голливудской среде он считается человеком знающим и начитанным, ему наверняка знакома бессмертная толстовская мысль о людях порочных, связанных между собой и составляющих силу, и о людях честных, которые должны сделать то же самое. Если освободить «Вердикт» от условности ряда сюжетных ходов, однообразия фона, срывающейся в банальность любовной истории и обнажить его нравственный каркас, обнаружится удивительное соответствие фильма идее великого русского писателя. Медицина, церковь, суд, персонифицированные в своих порочных представителях, предстают в картине страшной и монолитной силой. И люди честные — Гэлвин, несколько его помощников, присяжные заседатели — не могут противопоставить ей ничего, кроме собственной совести. Но они объединяются и побеждают. «Ведь как просто», — мог бы повторить вслед за Толстым Сидней Люмет.

К сожалению, не так просто. В фильме есть еще одна, грустная мысль, «подправляющая» счастливый финал. Рассчитывать на государственные институты невозможно, они всегда будут против несправедливо обиженных. Надеяться можно только на отдельного человека или группу отдельных людей, а ведь эта надежда очень хрупка. Человек может сорваться, ему все может надоесть, его можно запугать. И тогда... Даже страшно подумать, что станет с Америкой, если капитулируют такие, как Гэлвин.

Подведя этой картиной некоторые итоги и сведя воедино противоположности, Сидней Люмет мог бы и передохнуть. Он предпочел другое. От «Вердикта» с его вымышленным сюжетом он перешел к подлинной истории, к одной из позорнейших страниц судопроизводства и шире — общественной жизни Соединенных Штатов, к делу супругов Розенберг, казненных на электрическом стуле по недоказанному обвинению в шпионаже. Оттолкнувшись от этого процесса, режиссер сделал фильм «Даниэль», ленту сложную, требующую специального разговора [1]. Но какие бы исторические или художественные неточности ни подметили в картине критики, нельзя еще раз не выразить глубокого уважения Сиднею Люмету, который, несмотря ни на что, стоит на своем, ибо верит в силу произнесенного слова, сделанного фильма, в то, что еще не поздно заставить людей выслушать себя и заставить задуматься.

---

[1] См. об этой картине в беседе Н. Игнатьевой с членами жюри XXIV МКФ в Карловых Варах, напечатанной в этом номере.

ЗАРУБЕЖНЫЙ ФИЛЬМ НА НАШЕМ ЭКРАНЕ

Сны маленькой Иды

Валерий Туровский

Возможно, я никогда в жизни и не вспомнил бы про эту читанную в детстве сказку Андерсена, неприметно соседствующую с «Принцессой на горошине» и «Дюймовочкой», если бы не фильм с поразительно знакомым названием. Сказка называется «Цветы маленькой Иды», фильм — «Маленькая Ида». В сказке героиня поверяет свои детские тайны кукле Софи, в фильме — кукле Линне. В сказке маленькая Ида погребает в саду умершие цветы, в фильме — погибшего цыпленка. В сказке маленькой Иде снятся прекрасные сны, в которых она попадает на бал цветов. В фильме маленькой Иде снятся страшные сны, от которых она кричит и не может, боится проснуться. В сказке

«МАЛЕНЬКАЯ ИДА» (Liten Ida»)
Авторы сценария Марит Паульсен, Лайла Миккельсен, Ханс Велин. Режиссер Лайла Миккельсен. Операторы Ханс Велин, Кьель Вассдал. Художник Анерш Барреус. Композитор Эйвин Сулос. Производство «Норск фильм» (Норвегия), «Шведский киноинститут» (Швеция).

норвежские кузены маленькой Иды, Йонас с Адольфом, выстрелили из луков над цветочной могилкой, потому что «ни ружей, ни пушек у них ведь не было».

В фильме «Маленькая Ида» есть и ружья, и пушки, и концлагерь, и исковерканное войной детство, и травмированная страшной реальностью психика маленького человека.

Совместная лента норвежских и шведских кинематографистов (режиссер Лайла Миккельсен) — о последних неделях и днях 1944 года, о последних мгновениях «тысячелетнего рейха», доволакивающего свое первое и последнее бесславное десятилетие. Конечно же, мы не увидим в картине ту войну, которую знаем по отечественным фильмам. Но дело ведь не в сравнении страшной цены, которую заплатил каждый из народов мира за вторую мировую катастрофу...

Авторам фильма важно было прежде всего доказать, что в любой войне раньше всех и сильнее всех страдают дети. Ибо каждая война — это еще и крестовый поход против детей, против детства.

В «Маленькой Иде» война словно бы вынесена за скобки. Нет привычного театра военных действий, нет массовых облав и репрессий против гражданского населения, нет всего того, что у советского зрителя непременно и прочно ассоциируется со зловещими понятиями «война», «оккупация», «фашизм». Создатели картины справедливо сконцентрировали внимание на трагической в своей противоестественности проблеме «война и дети». И почти безмолвная, насчитывающая всего три-четыре десятка реплик роль маленькой Иды в исполнении Сюнниві Линдеклеив становится еще одним свидетельством обвинения в адрес нацизма.

В хрупкой душе маленькой Иды все трагически перемешано, смещено и надломлено. В свои пять-шесть лет она успела не только узнать, что такое фашизм, но и понять, что фашизм — это зло. Но если фашизм — это плохо, то почему же ее самая добрая, самая красивая и самая хорошая на свете мама с восторгом принимает ласки и подарки от белокурого человека в черной форме? И почему соседские дети, к которым Ида льнет со всей открытостью и любвеобильностью своего крохотного сердца, так немилосердно отворачиваются от нее?

Разве кто-нибудь в состоянии ответить маленькой Иде на эти молчаливые вопросы?

«МАЛЕНЬКАЯ ИДА»



Создатели фильма провели маленькую героиню по всем кругам ее военного ада. Лишний рот в доме, где, несмотря на дружбу матери с оккупантом, все равно нет достатка. Лишние глаза в квартире, которые видят то, что детям видеть не пристало. Чужая в родном доме, она будет тем более чужой в чужом доме, куда за умеренную плату удалось поместить маленькую Иду. Но так случилось, что именно среди чужих, замкнутых, молчаливых и работящих людей отогреется ее душа и откроются ее глаза.

Она тянулась к сверстникам — и каждый раз нещадно бывала ими наказана за это. Она шептала псалмы и молитвы:

> Помоги нам стать большими,
> Дай, господь, надежду нам...

Но взросление и утешение не приходили. Она тянулась к матери, к взрослой сестре, к старшему брату, к большой девочке, у которой забрали сначала отца, а потом и мать, — но нигде не находила ни понимания, ни любви, ни доброты.

И потому так коротко — оборванное самой маленькой Идой — рождественское свидание девочки с родным домом. Этот лучший, самый отчаянный эпизод картины юная актриса проводит на пределе своих детских трагических возможностей. Бесслезное, бессловное, безрадостное, беспечальное прощание. Просто сидел маленький большой человек за семейным столом, потом встал, вышел, пошел, ушел.

Казалось, что навсегда. Казалось, что именно так и прощаются, если — навсегда. Но немилосердной судьбе надо было уготовить еще одну встречу маленькой Иды с матерью. Пришла победа, но пришло и неминуемое возмездие. Рыжеватые локоны, которые так любил ласкать белокурый мужчина в черной форме, теперь нелепо падали на пол чужого родного дома, а вокруг стояли совсем чужие люди, творившие жестокую справедливость.

> Помоги нам стать большими,
> Дай, господь, надежду нам...

Беззвучная молитва снова проносилась в голове маленькой Иды, не давая ни облегчения, ни надежды. Ни горя, ни покоя. Как будто чужими глазами, как будто на чужого человека смотрела дочь на мать и на то, что с ее (да и с ее ли?) такой доброй, красивой и хорошей матерью делают эти люди. Ни вскрика, ни плача, ни жалости — бесстрастности научились и самые маленькие жертвы войны.

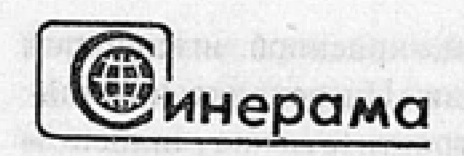
Когда-то Ида, мало еще что понимая, с жадным интересом слушала наставления местного священника о человеколюбии, о терпении и терпимости, об умении прощать и тем самым возвышать свою душу. Дети, которые шарахались от дочки коллаборационистки и прогоняли ее, тоже внимали словам священника, пели псалмы под аккомпанемент сухопарой дамы, а потом выбегали из церкви и все так же прогоняли Иду, будто не было елейных слов духовного пастыря...

Судьбе было угодно послать маленькой Иде еще одно и, наверное, самое страшное испытание. Дальше все будет уже не так страшно. ...Нестойкое детское горе быстро сменилось искренней радостью: победа, праздник, музыка на улицах городка, люди, увешанные гирляндами из национальных флажков. Такая же гирлянда и на шее у маленькой Иды, которая радуется вместе со всеми, такая же улыбка и на ее лице. И вот по этой радости, по этому лицу прошлась резкая, как выстрел, пощечина той самой набожной сухопарой дамы, барабанившей по клавикордам в церкви.

Какие, оказывается, разные это вещи: учить терпимости и быть терпимым!..

С этой жестокой, несправедливой, немилосердной пощечиной оборвется детство маленькой Иды. Окончатся ее страшные недетские сны, которые оказались лишь немногим страшнее реальной жизни. И застывший, измученный болью детский рот, и расширившиеся, измученные детские глаза замрут в стоп-кадре...

Скромных кинематографических достоинств картины, где, к сожалению, не обнаружишь яркого, образного монтажа, где не увидишь резких эмоциональных стыков, где плавное течение сюжета, бывает, граничит с сюжетной затянутостью, — тем не менее вполне хватило для обнажения резкой и однозначной ее идеи, ее обличительного пафоса. И долго остающийся на экране финальный стоп-кадр рельефно прочертит главную мысль произведения: «В любой войне прежде всего и сильнее всего страдают дети».



АВСТРАЛИЯ. «Осталась только одна ночь» — так называется новый фильм австралийского режиссера Джона Дуигана.

Действие ленты начинается в предновогодние дни в одном из крупнейших городов Австралии — Сиднее. Последняя неделя уходящего года, как узнает зритель из пролога, была отмечена массовыми демонстрациями сторонников мира, вызванными появлением у австралийских берегов военных кораблей США с ядерным оружием на борту. Одновременно средства массовой информации непрерывно сообщали о росте напряженности в Европе. Впрочем, Шарон и Еву из фильма «Осталась только одна ночь» не волнуют «сказки» об угрозе ядерной войны. Девушки продолжают беззаботно веселиться в обществе молодых людей...

Шарон работает в городском оперном театре, где в новогоднюю ночь дает концерт популярная рок-группа. После концерта подруги собираются на вечеринку, однако их планам не суждено осуществиться. Задержавшись после представления в здании оперы, девушки слышат по радио о страшной трагедии: в Европе и Северной Америке разразилась ядерная война; уже нанесен удар по американским базам и на австралийской территории, жителей просят оставаться на местах, там, где их застало сообщение. Так для героев фильма наступает длинная, томительная ночь ожидания. К подругам присоединяются два парня, также не успевшие покинуть здание,— рабочий сцены Брендан и Сэм, американский моряк, сбежавший с корабля. Чтобы как-то скоротать время, они бродят по огромному темному зданию театра, переговариваются, стараясь скрыть страх перед неизвестностью. Осознав чудовищность случившегося, персонажи фильма приходят к мысли, что эта новогодняя ночь может стать их последней ночью...

Финал картины трагичен, он звучит как грозное предупреждение: четыре человеческие фигурки пытаются закрыться разноцветными зонтиками от надвигающегося радиоактивного облака. Фильм Дуигана, отмечает печать, содержит протест не только против ядерного безумия, но и против социальной пассивности в условиях беспрецедентного взвинчивания гонки вооружений.

А. Мирончиков

ВЕНГРИЯ. Венгерскому читателю пришлись по вкусу книжки небольшого формата, на обложках которых стоят имена крупнейших мастеров отечественного и мирового киноискусства. В серии «Библиотека друзей кино. Наши современники в киноискусстве», которую выпускает Венгерский научно-исследовательский институт кино совместно с Бюро культурно-просветительской пропаганды, вышло уже более тридцати таких монографий, написанных известными киноведами и критиками. В них рассказывается о творческом пути Фабри, Теренчик, Янчо, Сабо, Гаала, Золнаи, Ковача, Латиновича, Рутткаи, Дьярмати и других известных кинематографистов Венгрии. Ряд выпусков посвящен творчеству мастеров мирового экрана, в частности Антониони, Пазолини, Бунюэля, Диснея, Ричардсона, Казана, Тати, Гарбо, Габена, Цибульского, Волонте. В этой же серии появилась книжка о Григории Козинцеве, написанная известным историком кино Иштваном Немешкюрти, а следом за ней — монографии о Михаиле Ромме, Григории Чухрае, автор которых — хорошо знающий советское кино и постоянно о нем пишущий Йожеф Вереш. Недавно к ним добавилась книга Ласло Келечени о творчестве Василия Шукшина.

Ласло Келечени — молодой, но уже достаточно авторитетный исследователь кино.

Венгры, говорит автор, по-настоящему открыли для себя Шукшина только в начале 70-х годов, когда его книги были переведены на венгерский язык, а на экраны страны вышла картина «Печки-лавочки». С этого момента популярность Шукшина в Венгрии начинает быстро расти. Множатся его публикации. К Шукшину обращаются венгерские театры. На венгерском телевидении сняты два фильма по рассказам писателя. В венгерских изданиях перепечатываются статьи о Шукшине и его интервью.

Прочна и разнообразна документальная основа творческого портрета, написанного венгерским киноведом. Поми-

мо статей и бесед самого Василия Шукшина, здесь находишь ссылки на работы советских критиков М. Блеймана, Л. Беловой, Ю. Ханютина и других. Келечени предлагает и свой собственный подход к миру этого художника, дает самостоятельную и, надо сказать, хорошо обоснованную оценку вклада Шукшина в современную советскую культуру.

Богаты тонкими наблюдениями страницы, где разбираются актерские работы Василия Шукшина и его литературное наследие, которое, по мнению Келечени, было главным средством художнического самовыражения этой ярко и разносторонне одаренной творческой личности.

А. Трошин

ДАНИЯ. Бенни, герой нового фильма режиссера Эрика Клаусена «Рокинг Силвер», работает в порту. Однажды став свидетелем несчастного случая, в результате которого погиб один из его товарищей, докер пишет песню в память о нем.

Бенни увлекался музыкой, пробовал себя как композитор; в конце 50-х годов он и трое его друзей организовали группу «Рокинг Силвер». Все это зритель видит в прологе ленты.

И вот через тридцать лет Бенни решает собрать старых друзей и возродить коллектив. Для этого он отправляется в Копенгаген. Но что стало с друзьями его молодости, рабочими пареньками из квартала Нёрребро? Судьба обошлась с ними не очень благосклонно. Пианист занимается мелкой спекуляцией, перепродает подержанные автомобили. Ударник обивает пороги биржи труда в поисках работы. С огромным трудом удается Бенни отыскать спивающегося солиста ансамбля Франка... Наконец четверка приятелей снова вместе и снова начинает выступать...

В отличие от музыкантов их бывший менеджер сделал карьеру, он теперь протежирует «звездам» и причастен к политике. Он хочет использовать героев в своих целях, поскольку «слышит в них голос народа». Пробуя протащить в фолькетинг правого кандидата, он решает пригласить «Рокинг Силвер» на встречу с избирателями...

По отзывам рецензентов, новая работа Эрика Клаусена развивает тему его первой ленты «Цирк Касабланка» (один из главных призов на МКФ в Карловых Варах в 1982 году), в 1983 году демонстрировавшейся в СССР на Неделе датского кино. Картина развенчивает миф о «благополучном поколении», молодость которого пришлась на 50-е годы. Так же, как и персонажи «Цирка Касабланка», герои «Рокинг Силвер» стремятся найти свой способ существования, не желая безоговорочно принимать «ценности» буржуазного общества.

О. Рязанова

ИТАЛИЯ. Влиятельная итальянская газета «Паэзе сера» опубликовала статью своего нью-йоркского корреспондента Кристины Граэтц о новом американском фильме «Красный рассвет», широкая демонстрация которого началась в США осенью минувшего года.

«Уже пали Гондурас и Сальвадор. В Мексике совершена революция: страна оказалась в руках левых. Куба и Никарагуа увеличили до предела численность своих армий. НАТО самораспустилась. Соединенные Штаты Америки остались в одиночестве!» Этот вступительный титр к картине, следующий сразу после заголовка, процитировали многие органы печати Запада, комментировавшие «Красный рассвет» — откровенную и нелепую антисоветскую киностряпню, по своему содержанию и стилю вполне отвечающую оголтелому внешнеполитическому курсу рейгановской администрации.

В фильме рассказывается о том, как советские десантники при поддержке кубинских и никарагуанских парашютистов захватывают небольшой американский городок на западе США, в штате Колорадо. Зрителю дают понять, что речь идет о широкомасштабной военной операции, проводимой одновременно в ряде районов Соединенных Штатов и имеющей целью захват всей страны.

В городке, где разворачиваются основные события ленты, первым заметил агрессоров учитель истории, который в момент высадки десанта как раз рассказывал своим питомцам о жестоком завоевателе древности Чингисхане. Он же становится первой жертвой зверского вида людей в маскировоч-

ных комбинезонах, буквально упавших с неба и безжалостно расстрелявших из автоматов школьного преподавателя, а заодно и большую часть учеников из его класса. Однако примерно десятку школьников удается спастись, и они начинают «героическую партизанскую борьбу», зная, что где-то за Миссисипи американцы еще держатся...

«С этой минуты, — пишет Кристина Граэтц,— у меня перед глазами проходит длинная вереница образов и эпизодов, которые подвергают суровому испытанию мою европейскую оптимистическую веру в культуру, в эволюцию человечества к прогрессу и в возможность изменить мир на основе твердого убеждения в необходимости сохранить мир... Это, должно быть, кошмарный сон! На протяжении этих кошмарных двух часов десяти минут — столько продолжается демонстрация этого пропагандистского шедевра неофашистской псевдокультуры — мне непрерывно швыряют в лицо то, что называется «рейгановской Америкой».

Самым поразительным, по мнению Граэтц, является глупость и наивность фабулы «Красного рассвета», которая, как полагает итальянская журналистка, должна вызывать улыбку даже у подростков. Автор статьи пишет, что на протяжении всего сеанса она не переставала надеяться: вот-вот какая-то реплика или ироническая сцена все поставит на свои места и выяснится, что зрителю предложена просто карикатура, не претендующая на серьезное восприятие. Однако ничего подобного не происходит, и нелепое повествование продолжается в том же духе, в каком оно было начато; без тени юмора с экрана рассказывается о «подвигах» американских юношей, сражающихся с «кровожадными красными».

«Красный рассвет», подчеркивает Кристина Граэтц, «это не только гимн жестокости, насилию, философии «око за око», это попытка изобразить исчадием ада советских людей, которые насилуют женщин, убивают детей и общаются между собой лишь посредством абсурдных штампов...» Впрочем, как отмечает Граэтц, и «герои-партизаны», которые, по мысли изготовителей этого нелепого месива, должны внушать симпатию зрителям, выглядят весьма недалекими и крайне примитивными созданиями в фильме, профанирующем такие понятия, как долг, любовь, дружба.

В статье, напечатанной в «Паэзе сера», «Красный рассвет» сравнивается с шабашами ненависти, которые устраивала нацистская пропаганда незадолго до начала второй мировой войны.

Однако «Красный рассвет» — это не только грязный урок ненависти и жестокости, но еще и абсолютно аморальная попытка обмануть общественное мнение, преуменьшив опасность ядерной войны. По сюжету ленты атомное оружие в военном конфликте не было использовано, поскольку тайно проникшие в США советские агенты заранее вывели из строя все американские стратегические ракеты! Этот «сценарный ход» с прозрачным пропагандистским подтекстом Граэтц справедливо характеризует как «невероятно наглую уловку».

Кроме того, «Красный рассвет», этот чудовищный даже по меркам «холодной войны» антисоветский опус, замешен на «философии» человеконенавистничества: в фильме проводится мысль о том, что военные конфликты — неотъемлемая, «естественная» часть жизни человечества, что они неизбежны и... увлекательны.

Остается добавить, что фильм снят на деньги одной из ведущих голливудских компаний «МГМ»; его постановщик — режиссер Джон Милиус, человек, не скрывающий своих крайне реакционных убеждений и симпатий к фашизму; консультировал эту злобную киноподелку бывший госсекретарь США Хейг, которому принадлежит столь же вздорное, сколь и циничное высказывание: «Есть вещи поважнее, чем мир».

Н. Николаев

ФРГ ...Исчерпав все возможности и всюду потерпев неудачу, репортер Рауль Миллер решается на крайность: с пистолетом в руках он врывается в концертный зал небольшого провинциального городка, откуда идет прямая телепередача в эфир, и заставляет ведущего музыкальной программы зачитать открытое письмо зрителям. В нем репортер обвиняет владельцев и редакторов одной бульварной газеты в том,

что они старательно замалчивают скандальные истории, в которые вовлечены местные толстосумы, — ведь те, указывается в письме, регулярно платят газете кругленькие суммы за публикацию рекламных объявлений...

Этот эпизод — из нового фильма западногерманского режиссера Экхарда Шмидта «Газетная история», недавно вышедшего на экраны ФРГ. Картина рассказывает о темных аферах дельцов, не брезгающих торговлей наркотиками, способных пойти на шантаж и убийства ради своих прибылей. Щедрыми подачками крупных бизнесменов кормятся многие бульварные газеты, в том числе и провинциальная «Эм-Цэт» (название — вымышленное), которая, вместо того чтобы разоблачить виновных в махинациях и преступлениях, пичкает обывателя разного рода дешевыми сенсациями и откровенными небылицами. «Что бы такое нам сегодня придумать?» — с этим вопросом обращается к коллегам в начале рабочего дня один из сотрудников газеты. И тут же принимается сочинять «интервью» с кинозвездой Марлен Дитрих, которую никогда и в глаза не видел.

Главный герой картины Рауль Миллер (Томи Дейвис) бросает аферистам и газетным боссам вызов, решившись сообщить общественности имена преступников. Но это разоблачение ему дорого обходится. Под давлением главарей банды торговцев наркотиками — выгодных клиентов «Эм-Цэт» — владельцы газеты увольняют строптивого журналиста с работы. А когда это не помогает, мафия жестоко расправляется с родственниками репортера и его невестой. Но Миллер не отступает: ожесточившись, он продолжает борьбу.

Авторы некоторых рецензий в западногерманской печати делают упор на приключенческом, зрелищном характере картины. «Хотя Шмидт и хотел что-то сказать, главной его целью было сделать развлекательный фильм по образцу американских боевиков»,— пишет мюнхенская газета «Зюддойче цайтунг». Другие издания, в том числе гамбургский еженедельник «Шпигель», считают, что лента актуальна и правдива, что показанные на экране события верно отражают реалии сегодняшней западногерманской действительности. Чтобы придать фильму подчеркнуто документальный характер, Шмидт пригласил для участия в съемках хорошо знакомых западногерманским зрителям людей, играющих... самих себя. Так, роль ведущего музыкальной программы исполнил популярный теледиктор Дитмар Шёнхерр. А режиссер и актер Буркхард Дрист (о его фильме «Мать Анны» сообщалось в «Синераме» — см.: «ИК», 1984, № 6) сыграл в картине актера Дриста. Наконец, бульварная газетенка «Эм-Цэт», о которой идет речь в «Газетной истории», как две капли воды похожа на мюнхенские газеты «Абендцайтунг» или «А-Цэт», известные своими скандальными, тенденциозными публикациями.

Н. Кукушкин

ЧЕХОСЛОВАКИЯ. Академик Вильям Плевза — один из крупнейших специалистов в области новой и новейшей истории Чехословакии, написавший десятки монографий и исторических книг, изданных не только в ЧССР, но и за рубежом, в частности в Советском Союзе. Недавно Плевза выступил в неожиданном амплуа — как автор сценария многосерийного художественного фильма «История восстания», посвященного 40-летию Словацкого национального антифашистского восстания, которое вспыхнуло 29 августа 1944 года.

«Сначала я предпринял попытку написать документальную повесть, в которой на примере судеб трех словацких семей хотел показать подлинно народный характер восстания,— сказал корреспонденту ТАСС академик Плевза. — Несколько лет назад я приступил к этой необычной для меня работе во время отпуска. Фактический материал черпал из книги воспоминаний Густава Гусака «Свидетельство о восстании». Как известно, президент Чехословакии был одним из организаторов и руководителей Словацкого национального восстания. По возвращении домой в Братиславу я продолжал работу над «Историей восстания», которую затем предложил братиславской киностудии «Колиба».

Постановка картины была поручена известному словацкому режиссеру Андрею Леттриху. Поскольку к фильму проявило интерес чехословацкое телевидение, было решено сделать восемь серий, каждая из

которых рассчитана на семьдесят минут показа. Сюжет картины охватывает период от подготовки коммунистами восстания до вступления на территорию Чехословакии Советской Армии, оказавшей братскую интернациональную помощь нашему народу в изгнании гитлеровских фашистов и их прихвостней».

«История восстания» — фильм художественный, многие персонажи в нем вымышленные, однако действуют в картине и реальные исторические личности. Роль Густава Гусака играет артист Словацкого национального театра Михал Дочеломанский. В фильме телезрители увидят многих известных чехословацких актеров, а также артистов из ГДР и Советского Союза.

В. Михальченко, корреспондент ТАСС
Братислава

Ветеран чехословацкого кино Отакар Вавра завершил работу над новым фильмом «Комедиант» (авторы сценария А. Кратохвил, О. Вавра). События фильма разворачиваются в Германии XVII века. В центре его — чешская труппа бродячих артистов, их кочевая жизнь в разоренной Тридцатилетней войной стране, их искусство, споры, любовь.

(«Фото из журнала «Чехословацкое кино»)



ЯПОНИЯ. «Свидетельства во имя жизни. Говорит Хиросима» — так называется вышедший на экраны Японии новый документальный фильм, рассказывающий о трагедии «хибакуся» — жертв американских атомных бомбардировок. Картина представляет собой следующие один за другим монологи чудом выживших свидетелей страшного преступления американского империализма, их детей и внуков, которые по сей день страдают от неизлечимых последствий радиоактивного облучения.

Своей работой, заявил на премьере режиссер фильма, один из ведущих японских документалистов Наоки Катагири, мы стремились привлечь новые силы к движению протеста против растущей ядерной угрозы, против захода в наши порты американских военных кораблей с крылатыми «ракетами смерти» на борту. Эта лента — наш вклад в борьбу за мир, мы хотим, чтобы никогда не повторилась трагедия Хиросимы и Нагасаки.

Катагири подчеркнул, что картина призвана также обратить внимание общественности на бедственное положение «хибакуся», которых сейчас согласно официальной статистике более трехсот тысяч. Ежегодно, по данным печати, свыше пяти тысяч из них умирает от лейкемии и других тяжелых заболеваний, которые, как правило, передаются по наследству. Недавно муниципалитет Хиросимы обратился к известному японскому архитектору и скульптору Кэнэзо Танге с просьбой начать работы по перестройке памятника в городском Парке мира, так как его подземное хранилище уже не вмещает списки тех, чьи жизни унесла атомная бомбардировка. Несмотря на требования общественности, правительство уже много лет блокирует в парламенте обсуждение законопроекта о государственной помощи «хибакуся», многие из которых влачат нищенское существование.

«Циничное, бесчеловечное отношение правительства консерваторов к страданиям «хибакуся» вполне отвечает политическому курсу на вовлечение нашей страны в ядерную стратегию Пентагона», — заявил корреспонденту ТАСС один из руководителей Всеяпонского совета жертв атомной бомбардировки Такэси Ито.

В. Головнин, корреспондент ТАСС
Токио

Сценарий



Марина
ШЕПТУНОВА

Марина Шептунова училась в мастерской В. Соловьева и Л. Кожиновой, окончила ВГИК в 1976 году. Снятая по ее сценарию картина «Открытое сердце» («Мосфильм», режиссер А. Поляков) получила премию «Серебряный павлин» на МКФ в Дели. Автор сценария «Игры для детей школьного возраста», по которому режиссер Лейда Лайус готовится ставить фильм на киностудии «Таллинфильм».

ЗАЛИВ СЧАСТЬЯ

Признаюсь сразу, без лишних оговорок: я получил от этой работы (сценария, новеллы?..) неизвестного мне доселе автора большое эстетическое, а если хотите, то и нравственное удовлетворение.

Эстетическое — неудивительно, это просто очень талантливо написано, с тонким чувством слова, с бережным к нему отношением, с выдержанностью стиля повествования, с отличными диалогами, а вот нравственное — не только потому, что выведены привлекательные персонажи с близкими и понятными своей человечностью характерами, но главным образом потому, что может же, наконец, появиться в так называемой сценарной литературе нечто не расчетливо-конъюнктурное, не ремесленно-деловитое, а сочиненное сердцем и связанное с лучшими традициями российской словесности.

Не знаю, обрадует ли автора мой комплимент, но мне захотелось назвать ее ученицей Юрия Тынянова. Его имя слишком много значит для всех, кто понимает значение этого выдающегося писателя, в чьих произведениях так тонко и поэтично переплетается вымысел с историей, — новатора, создателя нового жанра, восходящего в то же время к традициям пушкинской прозы.

Какой редкий случай, когда, читая страницы сочинения М. Шептуновой, я ни разу не споткнулся на безвкусице, неточности, претенциозности — все в меру, все продумано и в то же время бесспорно эмоционально.

Эта без крика, натуги и дешевых сантиментов рассказанная трагедия русского землепроходца и патриота Невельского должна взволновать, тронуть и будучи воплощенной на экране, — если только, избави бог, не начнет ее коверкать, «улучшать», «приспосабливать к своей индивидуальности» режиссер, который не почувствует своеобразия и ценности авторской стилистики.

Ставить надо как написано, сохранив внутренний голос автора-рассказчика (как можно больше!), и стараться в остальном: в подборе актеров, в пластике интерьеров и пейзажей бережно донести авторскую интонацию.

Нелегкая, но достойная задача для человека, который понимает, что такое настоящая кинорежиссура.

Тема сценария ясна и прозрачна— негромкий, но тяжкий подвиг гражданина, думающего о будущем своей Родины, не колонизатора, стремящегося к личному обогащению, а просветителя, за что и терпящего лишения от безжалостной имперской машины и ее бюрократии. Он пробует заложить основы той дружбы народов, что станет осуществимой только когда животворная сила Революции позволит, наконец, воплотить мечту в реальность.

Сценарий такой вот идейной и художественной силы, посвященный людям и событиям нашего прошлого, убедительно показывает, как историческая тема способна привлекать интерес, внимание самых различных слоев зрительской аудитории. А ведь это — первостепенно важно! Недаром Константин Устинович Черненко, выступая на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР и говоря о высокой миссии литературы и искусства в воспитании общественных нра-

вов и чувств людей, особо подчеркнул, что важнейший инструмент в этом деле — воспитание историей.

Работа М. Шептуновой представляется мне настолько цельной, что казалось бестактным к ней притрагиваться, и все-таки я позволю себе высказать одно пожелание, вероятно, весьма субъективное и поэтому — совсем не обязательное для автора, но я бы все равно его произнес, если бы как режиссер ставил этот фильм.

Мне не хватило одного, только одного действенного эпизода, где кроме крещения Позя, подъема флага, речи о грехе и буколического пейзажа торговли, на фоне которой русская и гилячка курят из одной трубки, произошло бы одно событие, показывающее (может быть, в связи с общей борьбой со стихийным бедствием), что принес русский офицер в этот край, что сдружило его с обитателями, за что его, может быть, и разжаловали...

А то ведь даже этот, такой важный, драматический случай (разжалование) остался тоже только в рассказе, «за кадром», постфактум, и поэтому мотив попытки самоубийства звучит неубедительно и не подготовлен.

Я понимаю, что весь стиль автора — в недоговоренностях, в тех «чуть-чуть», из которых и состоит настоящее искусство, но ведь кино еще и «зрелище», не в ругательном смысле, и оно нуждается иногда в умело и скупо расставленных действенных акцентах. Здесь мне их не хватило.

А за все в целом — спасибо автору.

С пожеланием увидеть замысел осуществленным на экране с той же мерой требовательности и вкуса, с которыми он пока существует на бумаге.

Сергей Юткевич

Душа, увы, не выстрадает счастья,
Но может выстрадать себя...

Ф. И. Тютчев

В темной амурской воде перекатывались волнами молочные спины белух. По ту сторону реки волнами замерли бархатные, серо-сине-зеленые сопки. А небо над ними было — бог мой! — как прозрачно и чисто!

Солнечный день.

Я видел безучастное лицо матроса под широкими полями круглой форменной шляпы. Ленточки слабо вздрагивали на ветру. Кадило в руке матроса раскачивалось на цепочке и дымило.

Я видел и самого себя — еще не старого, еще не седого и еще не очень лысого. Мне не было и сорока. Я держал в руках потрепанную старую Библию и легкий нательный крест.

Ко мне на берег из воды выходил Позь. Скуластое лицо, — лука-

вые раскосые глаза, жидкая бороденка. Он был гол до пояса и бос. Только шаровары из синей дабы, в ухе — серебряная серьга.

Позь радостно улыбался мне. Никакой торжественной суровости обряда. Просто веселый, зачем-то мокрый человек.

Я надел ему на шею крест и протянул чистую, мятую рубаху, поданную мне безучастным матросом, но заметил, что у Позя на груди два креста.

Мы держались за рубаху — я и Позь, — недоверчиво глядя в глаза друг другу. Потом Позь выхватил ее и отскочил в сторону.

Кресты подпрыгнули на его груди. Он засмеялся.

Я погнался было за ним, но остановился, смотрел, сам смеясь, как Позь убегает, как кресты весело мотаются от бега по его груди, плечам, спине.

Я ему простил.

И когда мой усталый матрос вдруг подмигнул мне и, раскрутив на цепи кадило, швырнул его в глубокую, темную воду, я простил и ему....

Тут сон прервался. Обнаружилось, что год теперь — одна тысяча восемьсот семьдесят такой-то, а сам он — Геннадий Иванович Невельской — стар, лыс и задремал в покойном кресле с изрядно потертыми подлокотниками, в комнате, обтянутой голубеньким шелком, в своем имении, что в Бельском уезде, что в Смоленской губернии.

Геннадий Иванович пробудился в смущении от сна и перекрестился.

В саду звонко смеялись дочки. На голубеньком шелке медленно угасал солнечный день.

Жена Катя тревожно заглядывала снизу в лицо.

— Чушь всякая в го-голову лезет, — пожаловался Геннадий Иванович жене.

От волнения он, случалось, заикался.

— Выпьешь чаю?

— Вздор всякий....

— Пойдем. Девочки ждут, — и жена ушелестела платьем на террасу.

...Они пили чай на террасе, отмахиваясь от наглых ос, — жена и дочки — Маша, Саша и Ольга — девицы на выданье, когда Геннадий Иванович вышел к ним, потрясая пыльным, лохматым от древности журналом «Русское слово», возбужденный, с упрямством во взгляде.

— Вот. Вот. Здесь — самое главное. Самая суть! А не всякий там вздор, — сообщил Геннадий Иванович сердито и настойчиво, точно кому-то возражая.

Дочки терпеливо переглянулись. Они знали, что за этим последует. Как знала и жена. Как знал и лакей, дремавший стоя, с подносом в руках.

— «Горсть людей, выброшенная в 1850 году в дикую пустыню, — с чувством читал Геннадий Иванович, — каковой представлялась Петровская кошка, вместо предназначенного ей основания простого зимовья для расторжки с гиляками, сумела, несмотря на всевозможные

лишения и нужды, ничтожество средств и полное несоответствие данных ей инструкций, в течение пяти лет обследовать пустынную местность...» — голос дрогнул.

Геннадий Иванович сунул журнал в руки жене.

— «...Пустынную местность, — тонким голосом подхватила жена, — низовьев реки Амура и острова Сахалина, утвердиться в главных пунктах и распространить русское влияние на все окрестное население и даже на маньчжуров. Твердость духа и отчаянная решительность начальника экспедиции...»

Лакей дремал и покачивался, рискуя уронить поднос.

Геннадий Иванович слушал жену, удовлетворенно кивал головой. Ему мерещились голоса флейты и барабана.

...Мне мерещились голоса флейты и барабана.

Тридцать человек моих матросов выстроились на зеленом берегу для церемонии поднятия флага.

Поодаль толпились любопытствующие туземцы в шапочках, украшенных собольими хвостами.

Андреевский стяг заскользил вверх по флагштоку.

Ухнул фальконет.

Матросы крикнули бодрое «Ур-ра!»

Я сказал:

— На прекрасных и пустынных берегах Амура раздались наши выстрелы! Но не для пролития крови, не для порабощения и грабежей местного населения! Нет, наши выстрелы раздались для приветствия русского знамени! Эти выстрелы приветствуют победу цивилизации над невежеством! Победу истины над вековым заблуждением!

Стяг реял над нашими головами, и сердца наши были полны патриотической преданностью, жаждою служения престолу и отечеству...

— Вот так-то! — заключил Геннадий Иванович и торжествующе оглядел жену и дочек.

— Ну вот и славно, — сказала жена, — а теперь садись пить чай.

Он сел к столу.

— Пап, — сказала Саша, — помнишь, ты рассказывал про корову. Как вы ее привезли, а гиляки не знали, что это за зверь, и боялись. Ты бы написал про это в своей книге. Страшно смешно!

— Вздор! — усмехнулся Геннадий Иванович. — Быть может, я суховато пишу. Зато верно отражаю ход событий, историческое значение минувшего. А всякие бытовые подробности — не в них дело.

— Историческое значение, бытовые подробности! — не сдержалась Ольга. — Двадцать лет! Боже мой! Ведь двадцать же лет!

По лицу жены Кати пошли красные пятна.

— Зачем ты, Оленька? — прошептала кроткая Маша.

— Ну-ка, ну-ка, — побледнев, с усилием, усмехнулся Геннадий Иванович, — что там та-такое?

— Не волнуйся, папочка, — прошептала Маша.

Саша с жадным вниманием слушала и наблюдала.

— Как можно не видеть! — говорила Ольга со слезами досады, жалости, гнева. — Тебя никогда не понимали. Этим людям не нужно было понимать тебя, твои идеалы, стремления. Тебя держали на Амуре, пока нуждались в тебе, пока ты был удобен. Тебя просто использовали в своих целях. Выжали, как лимон, и выбросили, вытолкнули. А ты им простил! Вот и весь ход событий, все значение, все подробности... Что же это в тебе за наивность такая?! Двадцать лет ты живешь прошлым. Двадцать лет! Мне больно за тебя, папа. Надо же, наконец, посмотреть правде в глаза.

Руки Ольги теребили салфетку. Из волос жены Кати выглядывала шпилька. Тишина разбудила лакея с подносом.

— Правде в глаза, — пробормотала Саша. — А кто вчера вечером курил в оранжерее?

Ольга густо покраснела.

— Оленька! — ахнула мать. — Как же это? Что же это?

— Не надо, мамочка, — прошептала кроткая Маша.

— Да! — вскинула подбородок Ольга. — Да. Я курила. Я — свободная женщина и имею право на собственные взгляды, принципы...

— Хорош принцип — табачищем вонять, — задираясь, крикнула Саша.

—...И привычки, — закончила Ольга. — А ты — низкая фискалка. Знать тебя больше не хочу! Видеть тебя не желаю!

— Оленька, — усовестивала дочку мать, — ты же девушка.

— Косу остриги! Пенсне купи! Сюртук надень! — кричала Саша.

— Да, да! — кричала в ответ Ольга. — И я уеду от вас и стану в университете учиться!

Старшие дочери кричали. Младшая — шептала. Жена Катя говорила что-то справедливое и бессмысленное.

Геннадий Иванович уже не слышал, не понимал.

...Что-то вспыхнуло в моем сознании. Воскрес в памяти исчезнувший, казалось, навсегда голос. Он пел об одинокой дороге, ударах карающей судьбы, чудных видениях и бурях мятежной жизни. Все вместе это была неясная мольба о чем-то. Жестокий романс. Как будто бы так.

Огненный вихрь воспоминаний пронесся перед моим внутренним взором. Калейдоскоп давно утраченных лиц, улыбок, движения забытых рук, повороты голов.

Боже мой, да ведь это была моя жизнь!.. Моя жизнь!..

Жена Катя первой увидела синий, судорожно хватающий воздух рот мужа. Закричала.

А Геннадий Иванович уже валился боком со стула.

Что за суета поднялась! Нюхательные соли. Сердечные капли. Кликнули Степана, Семена, Марфу... кого там еще?

Дочки суетились, мешая слугам. Опрокинули молочник на скатерть, едва не уронили стул.

Когда Геннадия Ивановича подняли и понесли в комнаты, туфель упал с его ноги. Жена Катя подняла, — стоптанный, коричневой зам-

ши, с дурацким помпоном — прижала к груди, поспешила следом за мужем.

А приятный, насмешливый баритон все пел о безумном волнении страстей.

...Мы поднимались по Амуру на шестивесельном вельботе.

Для чего я не родился
Этой синею волной?
Как бы шумно я катился
Под серебряной луной...

Лейтенант Николай Бошняк был так юн и восторжен, что подзорная труба в его руке — да еще под «аккомпанемент» стихов, читаемых Коленькой, — казалась ребяческой игрушкой, карнавальным атрибутом.

О, как страстно я лобзал бы
Золотистый мой песок,
Как надменно презирал бы
Недоверчивый челнок...

Подле меня сидел Позь, важный, значительный, держал газету перед смуглым лицом.

— Ты разве грамоте обучен? — удивился я.

— Пахнет хорошо, — сказал Позь.

Коленька фыркнул.

— Придет время, — пообещал я Позю, — и твои дети не только читать, а и писать в газету станут.

Позь посмотрел мне в лицо и снисходительно улыбнулся.

Коленька оскорбился за меня.

— Да! Да! — подхватил он. — Когда-нибудь по всему Амуру встанут большие города. Улицы будут каменные, светлые, — он поглядел на меня, ожидая одобрения. — Театр! Университет! Баня! Академия! И люди в этих городах будут добрые, умные, красивые...

— А на каждом перекрестке — будочник, — ляпнул я.

Коленька посмотрел с недоумением. Он не понял и расстроился. Спросил:

— Геннадий Иванович, а вы бы пошли здешним губернатором? Власть иметь, судьбами управлять — хотели бы?

Ах ты боже ты мой! А лицо-то совершенно детское, розовое. Ресницы пушистые.

— Трубу в воду не урони, — посоветовал я.

— А ты, Позь? — не успокаивался мой розовый лейтенант. — Губернатором пошел бы? Или как там у вас? Большой джангин, да?.. Сам бы закон правил. Счастье людей бы от тебя зависело!

— Зачем мне чужая судьба, мальчик? — сказал Позь. — Мне своя судьба много забот. Я купец. Товар и дорога. Мне власть не надо.

И еще Позь сказал тогда:

— Большой джангин — одинокий человек.

— Почему? — спросил я.

— Людей много. Тесно очень, — сказал Позь.

Он мне нравился.

— Это в каком же смысле? — не понял Коленька.

Позь не ответил. Сказал мне вдруг:

— Последний раз с тобой иду, капитан. Больше ходить не буду. Ищи себе другого проводника.

— Ты недоволен моими условиями?

Позь молчал.

— Ты прежде ходил с другими. И проводником, и переводчиком. Что ж теперь?

Позь молчал.

Коленька, ото всех ждавший сочувствия нашему делу, был разочарован и пробормотал:

— Напрасно ты. Вроде уже и свыкаться друг с другом начали. Можно сказать, привязались.

Позь все молчал, глядя в упругие, зеленые волны. Сказал мне:

— Ты не как другие. Другие приходили, брали что нужно и уходили. Ты непонятный. Зачем пришел, что думаешь делать, не понимаю.

Я был удивлен до глубины души и тотчас отвечал ему:

— Но я так много рассказывал тебе, зачем пришел, что думаю.

Позь улыбнулся печально и лукаво.

— Я тебе не верю, — сказал он. — Я видел и знаю много людей. Все люди хитрят.

Я засмеялся:

— Хитрят дураки и воры.

Он не ответил.

— А вот я тебе верил, — сказал я.

Он молчал.

— Однако жаль. Очень жаль с тобой расставаться.

Позь не отвечал, смотрел мимо меня.

— Люди, — сказал он, указывая рукой на берег.

— Посмотри, — велел я Коленьке.

Он завозился с подзорной трубой, крикнул:

— Вижу группу людей!

— Маньчжуры, — сказал Позь. — Купцы с солдатами. Торговать пришли.

— К берегу — приказал я.

— Много солдат. Не надо плыть, капитан. Убивать будут.

Я взял у Коленьки подзорную трубу.

Солдат было человек тридцать. Крепкие такие ребята с луками в руках. Лбы бриты, на затылках — косицы.

На обрубке дерева, затянутом кумачом, в халате, вышитом шелком, подбитым соболем, восседал сухонький старикашечка. Царствен и деловит. Ни дать ни взять — Наполеон.

Человек двадцать гиляков, пьяные, жадные, просящие, толпились поодаль со своим товаром — собольим, беличьим, россомашьим.

А лица солдат были медные, невозмутимые.

— Убивать будут, — сказал Позь. — Зачем плывешь?

На песке у воды сидели трое тощих детей с печальными глазами.

— Я любопытный, — сказал я, рассматривая их.

Коленька неуверенно улыбнулся.

Вельбот скребнул по дну и замер.

— С богом! — я встал.

— Вери гуд, капитан, — сказал Позь и встал следом.

Те, на берегу, оставались неподвижны, смотрели на нас. Как мы подходим.

— Добрый день, го-господа! — крикнул я, улыбаясь по возможности дружелюбно

Позь перевел. Мне не ответили.

Подле сухонького Наполеона в соболях стояли двое молодых маньчжуров с кривыми, ловкими ножами у пояса. Один был совсем пьян и зачем-то в кучерской поярковой шляпе. Юношеское щегольство, должно быть.

На поваленных, крытых мешковиною стволах деревьев лежали кулечки с рисом и просом, куски сукна, ножи и пуговицы. Пустые бутылки. И полные.

— Как торговля, приятель? — я пощупал материю, растер в пальцах крупу: крупа оказалась гнилой, сукно — тоже, ножи — щербатые.

— Кто ты? Что тебе надо? — с ленивым недовольством осведомился Наполеон через Позя.

— Дрянь твой товар, приятель, — сказал я. — Водкой зачем людей поишь? Чтобы сговорчивее были?

Я обернулся к тусклой стайке гиляков.

— Друзья мои! Братья! Я пришел к вам по велению сердца и разума. Пришел, чтобы защитить вас отныне и навсегда от чужой, недоброй воли! Я принес вам законность и веру истинную, православную! — я радостно оглядел их кроткие, наивно-внимательные лица и натолкнулся на бешеный пьяный взгляд маньчжура в шляпе. Крепкая ладонь на рукояти ножа.

— Оставь это, друг мой! — сказал я, расстраиваясь его непониманию и беря его за отворот халата. — Мы родились, чтобы жить в мире и согласии, а ты желаешь мне страха. Зачем? Страх делает людей беспомощными и одинокими. Нельзя, чтобы люди боялись друг друга.

Гиляк потянул меня за рукав, спросил, заглядывая в лицо:

— Какую дань брать будешь?

— Дань? — удивился я. — А никакой. Дани от вас я брать не буду.

Они забормотали, зашумели, задвигались все сразу.

— Я буду торговать с вами! — объявил я. — По чести и совести, — и махнул рукой Коленьке, и матросы мои понесли, потащили на берег наш товар — материю и ножи, топоры, иглы, табак. — Берите! — крикнул я восторженной, суетливой толпе. — Это вам подарок от моего царя!

Коленька наслаждался, показывая товар, ролью хвастливого купца и заигрывался, как в домашнем спектакле.

Я подмигнул Позю, хлопнул его по плечу.

— Я хочу благоденствия вашей земле! Вы должны мне рассказывать, куда и откуда текут реки, где лежат озера, когда идет рыба и прилетают птицы, когда встает лед на реках. Тогда я смогу составить карты вашего края. Тогда сюда придут люди с запада, построят для вас дороги...

Маньчжурский негоциант встал передо мной, заговорил, мучаясь и картавя, но на русском языке:

— Торговать со мной! Хороший товар буду давать...

Я засмеялся от удовольствия, но дико и резко, как от боли, вскрикнул за моей спиной пьяный щеголь и затараторил шепотом, срываясь на крик:

— Амба лоча не быть здесь хозяин! Тебе не быть здесь покой! Я тебя убивать каждый день — сегодня, завтра, осень, зимой, каждый год! — глаза его, вдруг круглые, кровавые, смотрели на меня. — Я убивать амба лоча, куда ты ни ходи! Я убивать тебя, как олень, резать тебя, как олень! — и движением, красивым по точности и силе, он полоснул себя по горлу ловким ножом.

А гиляки все орали, причмокивая над подарками, тянули их друг у друга, точно не было самоубийцы.

Мы стояли возле тела: Позь, другой молодой маньчжур и я.

— Ничем не поможешь, — сказал Позь.

Негоциант тронул меня за плечо:

— Молодой был, глупый. Сильно пьяный был, — и крикнул солдатам.

Они подошли, оттащили труп за ноги, чтобы не мешал живым.

— Торговать со мной! — сказал негоциант. — Хороший товар буду давать. Фарфор дам, девочку дам, опиум дам, — он смотрел жадно и весело.

На траве валялась нечистая кучерская шляпа. Тощие гиляцкие дети, присев на корточки, осторожно шевелили ее прутиком.

Я обернулся к Позю.

— «Амба лоча» — эт-то... это что?

— Русские черти, — перевел Позь.

...Был тихий, черный вечер. Шелест воды о песок.

Мы курили трубки, глядя в неверное пламя костра. Я спросил:

— Так решено? Завтра уйдешь?

— Я останусь, — невозмутимо отвечал Позь.

От неожиданности я едва не уронил трубку.

— Это что ж, значит, я убедил тебя? — спросил я не без самодовольства. — Вот так сразу — и ты мне поверил?

Позь улыбнулся снисходительно, сказал:

— У тебя простая душа, капитан. Тебя много обманывать будут. Мне будет жаль тебя, капитан.

Поздним ветреным, осенним вечером я сидел у начальника Аянской фактории Александра Филипповича Кашеварова в его захламленной бессмысленными вещицами, вроде фарфоровых куколок рококо и костяных шкатулок, пыльной гостиной и пил какую-то пахучую мерзость, которую Александр Филиппович любезно подливал мне в рюмку из глиняной бутылочки.

На стене была распята тигровая шкура.

— Ваш боевой трофей?

— Помилуйте, голубчик. Мы люди кабинетные.

Я погладил шкуру. Шерсть лезла нещадно. Я украдкой вытер ладонь о спинку кресла, спросил:

— Так как же, Александр Филиппович?

— Помилуйте! — удивился Кашеваров. — Как вы упрямы, господин Невельской! Об увеличении средств экспедиции не может быть и речи! Я не могу выходить из нормы по снабжению вас запасами и товарами, определенной правлением! Впредь до распоряжения правления я не могу сделать распоряжения по предписанию!

Хозяйственный гнев его был ненатурален. Я забормотал, интимно понизив голос, ухватив Кашеварова за пуговицу курточки:

— Александр Филиппович, дорогой мой, ведь мы-то с вами понимаем непреходящее значение того, что совершается сейчас на Амуре. России суждено в недалеком будущем стать великой тихоокеанской державою!

Он вдруг глянул испуганно, этот преждевременно состарившийся, суетливый, неопрятный человечек.

— А что у вас там совершается? — встревожился Кашеваров, пытаясь высвободить пуговицу из моей руки. — Чем вы там заняты? Вас послали производить расторжку с местным населением. Лавку на берегу Амура поставить и торговать. И все, голубчик! И ничего более! Вас, помнится, уже хотели разжаловать за действия, совершаемые вне высочайших повелений, — и он игриво погрозил мне пальцем. — Урок, я вижу, не пошел вам на пользу.

— Не пошел, — подтвердил я, раздражаясь. — Заметьте, что самовольных действий своих я и прежде не скрывал и теперь не скрываю. Я уведомляю обо всем правительство, которое надеюсь убедить в справедливости моих действий....

— Убедить правительство?! — умилился Кашеваров. — Да вы, господин Невельской, просто прелесть!

— ...А ограничить действия свои инструкциями и предписаниями — значит навечно потерять для России Приамурский и Приуссурийский края.

— «Навечно»! Слова-то какие! — насмешливо протянул Кашеваров, довольный тем, что вывел меня из терпения. — Это ведь вы перед вечностью собрались отчитываться, а я попроще, я — перед главным правлением компании. Вы получите славу в веках (если, конечно, не каторгу), а меня пенсиона лишат. Так-то! Так что деяния ваши, голубчик, за мой счет.

Ветер тоскливо гудел в щелях, стучался в стекла ветками деревьев. Пламя свечей вздрагивало.

Должно быть, жилось здесь невесело.

— Да-с! За счет таких, как я. Маленьких и незаметных в своем маленьком и незаметном труде. Но если бы не мы, вы бы не имели возможности изъявить свои фанаберии на предмет судьбы России. Надеетесь, что вас в святцы — прости, господи! — занесут? Быть может, быть может. Но истинная-то жертва — я! Я! Потому что вы будете расплачиваться за свои грехи, а я, голубчик, — за ваши. Вот ведь какой у нас с вами пасьянсик-то раскинулся! А выиграет-то кто ото всей этой чехарды, скажите на милость?

— Россия, — ответил я, удивленно глядя в его лихорадочно горящие глаза.

Он стоял над столом, опершись о него руками, с торжествующим, потным от волнения лицом, но когда я ответил, что-то в лице его переменилось, он как-то посерел, увял и, опустившись в кресло, сказал скучным голосом:

— Так давайте же ваши бумаги... Я подпишу... Надоели вы мне, голубчик.

Я не оправдал каких-то его ожиданий.

Кашеваров подписал бумаги — роспись его была сложна и занятна, как рисунок в дамском альбоме, — и с этого момента стал мне неинтересен.

Хотелось спать.

Но Александр Филиппович теперь ощущал себя некоторым образом моим сообщником. Он сказал небрежно и значительно:

— Между прочим, голубчик, вы моих людей у себя задержали — Орлова и Березина. Они мне здесь нужны. Вы уж им приказ передайте: пусть вернутся.

— Не передам, — сказал я.

— Как так? — опешил Кашеваров.

— А так. Они мне самому нужны.

Несколько времени он смотрел на меня, прикидывая, стоит ли проявлять свою власть надо мной. Решил: не стоит. Откинулся в глубину кресла, оценивающе прищурил глаз:

— А знаете, вы мне даже нравитесь.

— Да? — искренне изумился я.

— Правда, правда, — заверил Кашеваров. — Вы мне напоминаете меня самого в молодости.

Он считал это комплиментом. Он ошибался.

— Я польщен, — пробормотал я.

Александр Филиппович заговорил:

— Я ведь, знаете, как и вы, прежде думал, что можно что-то переменить. Как-то повлиять, улучшить. Я верил, надеялся, что смогу. Я многого ждал от жизни, готовил себя... Но жизнь не дала мне возможности приложить силы, развить их. Все ушло бесплодно, как вода в песок, — годы, энергия, здоровье духа и тела... Вы только представьте, голубчик, ведь никто никогда не узнает, какой жар таился вот здесь, в этом сердце! Никто не узнает, как много я перестрадал! Как много я передумал! В какие ослепительные бездны разума спускалась жаждущая мысль моя...

Тут любезный Александр Филиппович понес совершеннейшую дичь, которой я — благодарение богу! — уже не слышал: я спал.

Воздух был сыр и сер. В зыбком утреннем тумане неизбежно и смутно проступали кресты мачт: меньше чем в полумиле от берега стояли два судна. Якоря брошены. Паруса убраны. Отдых.

Я наблюдал суда в подзорную трубу.

— Каких они краев будут? — унтер-офицер Ваня Блинников сопел возле моего плеча.

— Один — Северо-Американских Штатов. Другой — не разберу, чей.

Мы стояли на некоем подобии батареи. Унтер Ваня и четверо матросов ждали приказа. Орудий у нас не было.

— Станут на берег высаживаться — не мешать, — сказал я. — Пусть высаживаются. Но если что затеют — вяжите.

— Больно их много, ваше высокоблагородие, — недовольно сказал один матрос.

— И не стрелять! — добавил я.

Я увидел: на палубе американского судна стоит длинный человек в малиновом жилете и зюйдвестке и смотрит на меня в подзорную трубу.

— Больно их много. Нас-то два десятка душ да один вельбот на плаву. Ежели они против нас чего начнут — не устоим.

— Не видать тебе тада своей Анфиски, — сказал унтер Ваня и одиноко засмеялся.

Распустил я их. Мнения завели, а рожа небритая.

— Ты почему небрит?!

— Виноват, ваше-ско-родие.

А рожа наглая, веселая.

Человек в малиновом жилете, заметив, что я его рассматриваю, вежливо приподнял зюйдвестку, точно это был цилиндр, слегка поклонился и улыбнулся, как мне показалось, довольно-таки развязно.

Я пожал плечами. Шут.

...Дома я сел работать — царапать пером по бумаге.

Стены комнаты были обтянуты парусиной, как шелком, от ветра. В оконных рамах стояли стекла из кусков, склеенных полосками бумаги. Кирпичный камин. Оленьи и медвежьи шкуры на скамьях, полу. Свечи в медных шандалах. На письменном столе, купленном в американской лавке в Охотске, стоял тяжелый бронзовый с зеленью чернильный прибор.

Я склонился над бумагой — уведомлял, обосновывал, требовал, заверял. Рука моя не поспевала за ходом мысли. Перо скрипело и плевало чернилами.

Я закончил. Отложил.

На углу стола лежала карта. Горные хребты, реки и озера были начертаны там, где им долженствовало быть, но где их, между нами говоря, на самом деле не было. Сахалин был соединен с материком ровненьким перешейком. Амур не имел устья: темно-синяя краска реки разжижалась в точки болот.

Ах, как аккуратна и убедительна была эта официальная карта! Ах, как я ненавидел ее!

Наша, моя — я достал ее из ящика стола — была неуверенна и бледна. Слишком много пустот, слишком много неровных линий было на ней. Моя карта была непосредственна и капризна, как жизнь.

Я полюбовался на нее и в сердцах смахнул со стола ту, другую, аккуратную, благопристойную, ложную.

Вздрогнул и очнулся: за окном стреляли.

...Стреляли у гиляцкого селенья — пяти деревянных строений на сва-

ях, летних наружных жилищ гиляков в отличие от зимних землянок. Я поспешил туда.

Мои матросы уже уволакивали одного из буйных заграничных гостей к казармам.

Трое других остались стоять в окружении моих ребят и гиляков.

— Мы не трогали ваших людей, — крикнул один, когда я подошел.

Гиляцкие женщины визгливо орали. Одна — размахивая пустым котлом, другая — оторванным рукавом рубахи, у нее были желтые, жилистые руки. Собаки бегали вокруг, злобно лая.

— Ти-хо! Вы! Дуры! — рявкнул унтер Ваня и на женщин, и на собак сразу. Это он стрелял — ружье в руках. И побриться успел.

— Я буду говорить с вашим капитаном, — сказал я английским матросам и своим по-русски: — Отправьте их на судно. Попросите ко мне английского капитана. И американца — тоже.

— Мы требуем отпустить нашего товарища, — неуверенно сказал англичанин.

— Я буду говорить только с вашим капитаном, — повторил я и пошел прочь.

Проходя через поселок, я остановился посмотреть, как строят церковь, и залюбовался изяществом и высокою простотой линий: наш плотник был мастер.

На крыльце стоял незавершенный крест.

...Капитан американского судна Дэвид Стюарт был юн, рыж и нескладен. Малиновый жилет.

Имени английского капитана я не помню. Невыразительная, тусклая внешность. Он был раздражен и встревожен. Мы беседовали по-английски.

— Я жду объяснений, господин Невельской! На каком основании вы задержали моего матроса?! Что за странный разбой?!

— Судовые документы, прошу вас.

— Мы всегда запасались здесь пресной водой...

— Ваши судовые документы.

Он подал мне бумаги.

— Ваши матросы, господин Смит, — сказал я, — подвергли оскорблению местных жителей.

— Мальчики давно не видели женщин, — извиняющимся тоном сказал американец. Озорство его глаз было почти детское.

Я сказал:

— Берега пролива и весь Приамурский край до корейской границы, с отровом Сахалином, составляют российские владения, и никакие обиды обитающим тут жителям не могут быть допускаемы.

— До корейской границы? — англичанин приподнял брови. — Насколько мне известно, мое правительство не осведомлено о ваших географо-политических метаморфозах.

— Никаких метаморфоз нет, — отрезал я. — Российское правительство сочло возможным обратить свои взоры на отдаленные края империи. Это дело более внутренней политики, чем внешней. И экономическое. Для ваших переживаний я не нахожу причин.

Браун или как его смотрел на меня в неприятном изумлении. Сказал, осторожно усмехнувшись:

— Ваш военный пост и есть сосредоточение власти и силы России в Приамурье?

— Наш пост — только дозор, — бодро ответил я. — Границы охраняются эскадрой, крейсирующей вдоль материка и берегов острова Сахалина.

— Ах так, — не сдержавшись, пробормотал Смит или как его.

Я вернул ему судовые документы.

— Я распоряжусь, чтобы вам дали пресной воды и освободили матросов.

Когда англичанин ушел, Стюарт указал на кресло, в котором тот сидел, сказал:

— Ненавижу англичан, — и пояснил: — Мой папаша был англичанином. Он очень серьезно к себе относился. Это невыносимо! Англичане серьезно относятся к себе, хорошему чаю, лошадям...

— И собакам, — подсказал я.

— Собакам. И политике. Чай и зверушки — это понятно, но политика! Чтобы ею заниматься всерьез, надо быть азартным игроком. Или полным болваном.

— Вы не слишком сдержаны в выражениях, — заметил я.

— Отсутствие дамского общества! — вздохнул Стюарт. — Я вынужден общаться с такими женщинами, что в выражениях можно не стесняться, — и внезапно посерьезнев, подавшись вперед в кресле, он сказал: — Мой вам совет, не доверяйте англичанам. Ваши берега привлекают их не в меру. Я думаю, тут виной политика. Я думаю, будет война. Вы на Востоке такая же угроза английской тихоокеанской торговле, как и мы.

— Послушайте, приятель, — сказал я и присел на край стола, — почему бы нам не завести знакомство? Несмотря на разность правления, наши страны похожи, как родные сестры: географический размах, разноязыкие племена. Думаю, мы с вами поймем друг друга.

— Что вас интересует? — сразу спросил Стюарт.

— Порох, — сказал я, — свинец, мясо, мука, ром, соль. Я могу предложить вам серебро, пушнину, уголь.

— А золото?

— Я подумаю... Мне кажется, мы с вами поладим, — я вернулся за стол.

— Вы женаты? — вдруг спросил Стюарт.

— Нет.

— И я, — сказал он грустно и засмеялся. — И в самом деле, между нами много общего!

— В самом деле, — улыбался я. — Тем не менее мне бы хотелось видеть ваши судовые документы...

Геннадий Иванович выкарабкался из прошлого и оказался лежащим на диване в круглой гостиной с высокими вазами в нишах и кривоногим роялем. Рядом в креслах дремала какая-то женщина. Геннадий Иванович не сразу вспомнил, что это жена Катя.

Ему было нехорошо, муторно как-то. Все здесь было тягостно и недостоверно, и Геннадий Иванович рванулся в прошлое, погрузился в него, как ребенок — в сон, как рыба — в родную стихию.

Он вспомнил: в С.-Петербурге была снежная, серая зима...

...В С.-Петербурге была снежная, серая зима.

Я плыл в санях среди сугробов. Один лишь вид холодного, стройного города напоминал о разумной, почти ритуальной отчужденности и вызывал во мне душевный непокой.

Снег ложился эполетами на бронзовые плечи Петра.

Я улыбнулся императору украдкой и подмигнул.

...Полчаса спустя я сидел в просторном, полупустом кабинете перед столом, на котором сиротливо, точно с целью подчеркнуть странную бездельную его пустоту, лежали только очки в тонкой металлической оправе.

Я тогда еще наивно верил, что люди, правящие нами, знают и понимают больше нас, что они благороднее, достойней, чище. Мне представлялось неумным, дерзким судить об истинности их понятий, сомневаться в их добродетелях.

Передо мной был канцлер Карл Васильевич Нессельроде, управляющий министерством иностранных дел. Пуговицы с птичкой, звезды, лента, крест — черное, багровое, золотое. Маленький подбородок и улыбчивый, ласковый рот придавали серому лицу семидесятилетнего канцлера миловидность почти женскую, но уж очень носат был Карл Васильевич. Под высоким, с залысинами лбом настороженные глаза — усилие к проницательности. Рот, впрочем, улыбался.

Он сказал по-французски:

— Вам инструкции были даны, чтобы их выполнять. И что Амур? Зачем Амур? Он мелок, не имеет выхода к морю и потому не представляет для нас интереса.

— Это вековое заблуждение, — возразил я. — Но теперь оно рассеяно. Истина восторжествовала! Я проводил исследования, делал промеры. Я снял карты...

— Видел, видел я ваши карты, — Нессельроде махнул на меня белой ручкой. — Они меня не убедили. Как можно, чтобы все заблуждались? Лаперуз исследовал. И Броутон — тоже. А всеми уважаемый Крузенштерн, заслуги которого... что же, тоже заблуждался? Никто не нашел пролива, а вы нашли, — и Нессельроде улыбнулся. — Это невольно озадачивает, внушает недоверие.

— Виною неудач моих предшественников — предубеждение, — сказал я. — Они видели то, что ждали увидеть. Находили то, что ждали найти. Я же располагаю достаточными доказательствами...

— Пусть так, пусть так... Не мне, а Государственному совету решать ваше будущее. Ждите решения Государственного совета.

— Дело идет не о моем будущем, — возразил я. — Дело идет о будущем России, ее восточных земель. У наших берегов хозяйничают чужие, а мы пассивны, точно не наше отечество терпит притеснения и грабежи.

— Вы так печетесь о будущем России, а между тем рискуете нашими отношениями с западными державами. Это ли ваши полномочия? Вследствие ваших действий нас могут неправильно понять, — рот улыбнулся, обещая шутку, и добавил: — Вы создаете себе репутацию опасного человека!

Нессельроде смотрел, не моргая. У него были выцветшие глаза. Шутник.

Я сказал, забывшись, по-русски, почтительно и вместе весело:

— Не правда ли, как забавна бывает наша непреходящая российская застенчивость?! Мы все время с опаской оглядываемся на Европу и Азию, на свой народ и руководителей по службе, на Америку и собственных жен. Мы излишне усердны в наших оглядках.

Я вдруг увидел напряжение и беспомощность в его лице.

Нессельроде сказал нетвердо:

— Я не довольно знать по-русски, чтобы правильно понять вас, — и закончил по-французски: — Этот язык слишком груб и неточен.

«Бог мой! — подумал я. — Да как же он! Управляющий министерством иностранных дел России!»

— Экономические выгоды огромны, — сказал я на нужном языке. — Приамурье — край богатейший. Создание портов и флота сделают Россию тихоокеанскою державою. Тогда откроется блистательное будущее для торговли.

— Рассказывают, там очень холодно, — заметил Нессельроде, с тоскою глянув на заиндевевшее окно. — И долгая зима, — он вдруг прищурился. — А ваша непосредственность, господин Невельской, удивительна. Ваши действия несвоевременны, и причиною тому непонимание вами государственных интересов... Торговля, порты, флот... А между тем мы живем в стране, где народ всегда готов к бунту, к возмущениям.

Я не понял, при чем здесь это, сказал:

— При разумном управлении, при соблюдении строгой законности можно охранить Россию от возмущений.

— Строгая законность — да! — оживился Нессельроде. — Со времен великого Петра Сибирь была мешком для социальных грехов, а вы своими исследованиями хотите распороть этот мешок. Зачем нам Амур? В Америку бегать бунтовать? И ведь были уже прецеденты. Были, — Нессельроде говорил с почти отеческим участием. — К чему нам такая истина? Истина — понятие не отвлеченное. Она конкретна и должна сообразовываться с обстоятельствами. И даже если карты ваши не ложны, если вы в самом деле открыли этот ваш пролив, его следует закрыть немедля! Так того требуют интересы государства. Для того вам и давали инструкции, чтобы уберечь от порочных действий...

Нессельроде продолжал говорить с горячностью и убеждением, мельтеша по столу ручками, теребя сиротливо свои очки.

А я смотрел и видел следы усталости и порока на его увядшем, помертвевшем в привычном страхе лице. Время его уходило — он чуял и цеплялся, а руки его дрожали и слабели, слабели.

Я сидел в гостиной, в номерах «Бокэн» у генерал-губернатора Восточной Сибири Николая Николаевича Муравьева и ждал.

За окном была ледяная Нева. Чугунная чернота набережных решеток. Лимонное солнце в мутной белизне неба. Пар от дыхания лошадей, влекущих сани меж сугробов.

Я ждал. Страшно и беспомощно. Как в дурном сне.

А маятник метался и щелкал в высоком футляре. Тяжелые, темные шторы с кистями. Серебряные разводы штофных обоев. Бледные акварельки в простенках. На столике лежали журналы и легкомысленный лиловый женский зонтик.

Я ждал.

В передней скрипнуло. Зашумело. Звякнуло.

Вошел сам. Энергичен. Взгляд из-под полуприкрытых век, но как бы сверху вниз и темен, быстр, горяч. Аккуратные усики. Круглая, коротко стриженная черная голова.

— Геннадий Иванович, душа моя. Рад, рад, — он легко улыбнулся. — А только нового у меня для вас ничего нет. Матвей, умываться! — и скрылся с камердинером в спальной.

Я остался. Все стало безразлично теперь.

— Подите же сюда, Геннадий Иванович. Что вы там?

Я вошел.

Матвей лил воду из кувшина на маленькие, красные с мороза руки Муравьева.

— Невозможно, чтобы так скоро все устроить, — Николай Николаевич уговаривал меня, как ребенка. — На это нужно терпение.

Полотенце его было розовое. Какие-то щеточки, щипчики, кремы, помады. Одеколон в хрустальном флаконе с притертою пробкой.

— Да слышите ли вы, душа моя?

Я кивнул.

— Я хлопочу. Но нужно уметь ждать, — он удивленно пожал плечами. — Какой вы странный, право.

Он говорил еще что-то.

Я кивнул и вышел в гостиную.

На подоконнике лежал пистолет. Я стал у окна и молился, глядя на него. Кончив молитву, взял пистолет, откашлялся зачем-то. Смысла продолжать не было. Я больше не мог.

— Уберите это, — сказал Муравьев мне в спину. — Уберите.

Он недовольно морщил лицо.

Не сейчас — так после, решил я.

Он понял.

— Это было бы мне теперь совсем не кстати, — хмуро сказал Муравьев. — Вы должны прежде всего сделать, а там уже стреляйтесь, воля ваша... Вот поглядите лучше, какую я безделицу жене купил, — он раскрыл тот лиловый легкомысленный зонтик, сунул мне в руку.

— Ва-ваше высокопревосходительство, — сказал я, — меня в матросы разжаловали. Меня. Русского офицера!

Он только кивнул:

— Что ж вы хотите, душа моя? Нарушили инструкцию — вот и награда за излишнее рвение, — и засмеялся: вероятно, я был смешон — под зонтиком и с пистолетом.

Я бросил и то и другое в кресло, сказал с отчаянием:

— Я не понимаю... Я защищал интересы отечества... Не моя вина, если инструкции, мне данные, не учитывали местных обстоятельств.

— В нынешние времена, — отвечал Муравьев, с любопытством глядя мне в лицо, — интересы отечества и состоят в следовании инструкциям, пусть даже безрассудным. Нынче наша совесть — инструкция.

— Но, ваше высокопревосходительство! — вскричал я, в волнении хватая генерал-губернатора за пуговицу мундира. — Моя честь!.. Честь русского офицера!..

Он вдруг глянул бешено. Губы под аккуратными усами сжались и стали как-то особенно тонки. Он отвел от себя мою руку, справляясь с собой, усмехнулся иронически.

— Мы должны думать о деле, — сказал Муравьев. — Прежде всего — о деле. Всякое добро, всякое зло — употреблять в свою пользу.

Вошел номерной. Ниточка пробора на черно-лаковых волосах. В мужицких руках тяжелый, покрытый салфеткою поднос.

— Вы много уже сделали, Геннадий Иванович, — Муравьев наблюдал действия номерного у стола и стал благодушен ввиду содержимого подноса. — Картам, вами составленным, цены нет. Вы просто-таки герой, душа моя!.. Но только там, на Амуре... Закусим, а уж потом отправимся завтракать. Куда? Может быть, к Дюме?

На столе были: до прозрачности тонкие ломтики золотистого балыка и окорока с розоватым салом, икра белужья парная в серебряных жбанчиках, внушительные пламенные омары, еще теплые фисташки в алмазных крупинках соли, конечно, водка в графинчике со слезами влаги на рисунчатых стенках.

Я вдруг понял, что зверски хочу есть.

...Мы ели и пили.

За окнами шел снег, медлительный и легкий.

Приятное безразличие в меру сытого, в меру пьяного человека. Некая иллюзия душевного покоя.

Николай Николаевич говорил:

— Вы, душа моя, герой там, на Амуре, в заливе Счастья, как вы его нарекли. В Петербурге вы — статист. Для героя здесь вы слишком просты и чисты... Ваше здоровье!.. Вас в измене отечеству обвинили не оттого, что карты ваши сочли ложными, но оттого, что такие карты новы, непривычны. Они требуют пересмотра многих прежних положений. А правда хороша, когда она удобна. Как ношеные домашние туфли: старо, потерто, зато давно знакомо... Кстати, Геннадий Иванович, отчего вы не женитесь?

Я промолчал.

— Вот ведь вы уже и лысеть начали.

Я не ответил.

— А помните, в Иркутске, Ельчаниновы?

Помню ли я?!

— Сестрицы, — настаивал Николай Николаевич. — Неужели забыли?

Я был бы рад забыть.

— Катенька! — пробормотал я. — И эта... Верочка.

— И Сашенька, — поправил Муравьев. — Очаровательные девушки. Молоды, прелестны... ручки, ножки... — забормотал он, вдруг погрустнев, и ушел в глубокую задумчивость. Сказал: — У меня жена француженка. Она парижанка. Прежде почти каждую осень мы ездили к ее родным. Славно, знаете ли, проводили время!.. Но вот уже второй год... нет, третий, как моя Европа ограничена Петербургом, — он недовольно поморщился. — Эти революции, душа моя, всегда так некстати.

— Стихийное бедствие, — согласился я.

К тому времени я уже достаточно выпил. Я сказал:

— А сколько жертв гибнет в общественных катастрофах. Тихих, безвинных, бессмысленных жертв. Сколько происходит трагедий, лишенных какого бы то ни было величия. Беспомощные жертвы, вовлеченные в водоворот катастрофы, покорно ждут приговора той непонятной им силы, которую они по недостатку фантазии и слабости характера называют судьбою, роком, фатумом... Не знаю, как я кончу жизнь, но покорно ждать приговора я не стану! Я сам — своя судьба, свой рок, свой фатум!

Николай Николаевич захохотал в восторге. Глаза его загорелись.

— Браво! Я слышу речь не мальчика, но мужа. Только хочу предупредить. Возможно, вам доведется быть на аудиенции у государя, вы уж постарайтесь не хватать его за пуговицу мундира, — и добавил, улыбаясь, с издевкой: — Николай Павлович не любят, когда их — за пуговицу.

Неприязнь его к императору была так явна, что мне стало неловко слушать. Николай Николаевич видел это, но не остановился.

— Нелепый, страшный человек. Он — деспот по сердцу, по наклонностям. Неограниченная власть, сознанием которой он преисполнен, свидетельствует о его ничтожестве... Что ж вы так смотрите, душа моя?.. Нельзя, чтобы наблюдательный взгляд не видел трещин на огромном здании русского царства. Должно бороться с нищетою народа, с несправедливым распределением государственных повинностей, с привилегиями некоторых сословий. Но первый наш враг, наш позор — крепостное состояние, постыдное, унизительное для человечества. Оно не должно быть терпимо в государстве, ставшем наряду со всеми европейскими государствами. Освобождение рабов — первейшая мера!

— Свободный раб — это еще не хозяин. Это опасно и только приведет к новым беспорядкам, к новым жертвам.

— Что ж вы хотите? — пожал плечами Николай Николаевич. — Чтобы прогресс совершался уже и вовсе без жертв?

— Я не верю в благоденствие, замешанное на крови, — отвечал я.

— Разве бывает другое? — усмехнулся он.

— Позвольте! — удивился я. — Вы же сами, едва став генерал-губернатором, распорядились не признавать бездокументальные долги, дали свободу горнозаводским крестьянам Нерчинского округа, вы сами закрыли Тельминскую казенную фабрику, существовавшую на труде каторжных и крепостных, вы...

— Душа моя! — Николай Николаевич замахал на меня руками, — Это все паллиативы. Это временные меры, но не решение всего вопроса.

— Вы, стало быть, надеетесь решить весь вопрос.

— Кто же, если не я — гражданин России? Нынче пиетизм в моде, но я ему не поклонник. Самосовершенствованию пусть поклоняются те, кто не имеет власти, кто не верит в возможность внешних перемен. А я верю! Я верю в преобразующую силу людей и знаю, что в своей вере я не одинок. В России есть люди. Есть! — он говорил просто, домашним, каким-то уютным тоном, точно речь шла об устройстве дома в его имении. — Мне нужна свобода действий. Тогда я смогу. Понимаете меня?.. Геннадий Иванович, вам вернут чин. Вас вернут на Амур, в залив Счастья. Вы даже получите бо́льшие полномочия, чем имели прежде, но не потому, что правительству внезапно откроется истина, и не за ваши заслуги перед отечеством, а потому, что так нужно мне. Мне нужно, чтобы вы были в заливе Счастья, и вы там будете. Так что, душа моя, ваша судьба, ваш рок, ваш фатум — это я!

Он развел руками: ничего, мол, не поделаешь, придется потерпеть.

Я засмеялся. Я ему поверил.

Картина на стене несколько снимала мое напряжение — какие-то мускулистые тела в тогах и латах, длиннохвостые львы. Должно быть, охотничья сцена.

Я ждал, переводя взгляд то на темную, грозную спину, склонившуюся у стола над бумагами, то на аксельбанты адъютанта, ждавшего рядом, то на картину с охотой. Но отводить надолго взгляд от темной спины я не решался.

Тишина ожидания. Шелест бумаг.

Тихо, но отчетливо Николай вдруг сказал:

— Свиньи, — и обернулся. — Ты Невельской?

Я похолодел, вытянулся и щелкнул каблуками.

Он подошел ко мне. Голова усталой медузы. Глаза умные, как после боли. Он сказал:

— Там, где однажды был поднят Российский флаг, он более спускаться не должен.

— Ва... ва... ваш... — завякал я беспомощно и, к ужасу своему, повинуясь давней дурной привычке, ухватил его императорское величество за пуговицу мундира холодной от волнения рукой.

Адъютант ахнул.

Николай побагровел и отшатнулся. Страшно глянул мне в лицо и, поняв, рассмеялся хрипло, как залаял.

— А поступок твой, братец, молодецкий, благородный и патриотический, — и похлопал меня по плечу.

Адъютант вздохнул.

Я возвращался. Белая дорога летела и терялась в бесконечном ослепительном пространстве холмов, под ярким куполом небес.

Я улыбался самому себе. Предчувствие радости теснило грудь мою. Я возвращался!

Ямщик-якут гнал сани. Мне все казалось — медленно. Я требовал быстрей.

Как вдруг из огромных снежных волн навстречу мне сверкнуло, явилось золото креста и куполов — церковь на погосте.

Я поднялся в санях, и тут протяжный, благостный и чистый голос колокола точно отозвался, ответил моей радости.

Немного погодя взгляду моему открылся Иркутск: дымы из труб, цветные крыши домов в снегу, полосатая будка у въезда в город. Даже как будто стали слышны собачий лай и вздорный бабий голос.

Но вихрем налетела стремительная, легкая мазурка, оттолкнула, отбросила все звуки.

Был бал. Горели сотни свеч. Бронзовые венки и лиры на спинках кресел. Мраморные консоли со сфинксами, грифонами, кариатидами, еще какою-то античной дребеденью. Вытканная золотом шелковая обивка мебели.

Французская речь.

Мимо меня неслись в танце воздушные дамы с пудреными, голыми плечами, щеголи в визитках не ко времени, фраки и мундиры.

Я старался встать так, чтобы видеть двери в залу: я ждал ее.

Бог мой. Память моя. Насмешливая, капризная, милая моя память.

Мишенька, юный адъютант Муравьева, точно сразу, вот так и сотворенный богом — со штабс-капитанскими эполетами на плечах, в похрустывающих зеркальных сапожках — шелестел мне в затылок:

— Вы еще убедитесь, что дух свободомыслия довольно развит в нашем обществе.

Я оказался в центре внимания и понял, что ощущение собственной значимости может льстить моему самолюбию.

Умопомрачительная дама с мертвыми цветами на рыжих кудельках шиньона жадно смотрела мне в глаза с восторгом и участием:

— Ах, Геннадий Иванович, как, должно быть, тягостна, мучительна тамошняя жизнь для цивилизованного человека.

— Вне всяких сомнений, — бодро отвечал я. — Но тяготы вполне окупаются убеждением в великой пользе дикого ныне края для России. Мученья наши — дань исполнения долга, направленного ко благу отечества.

Так я отвечал, чувствуя на себе взгляды многих, гордясь собой, все более прямя спину и глядя мимо лиц, поверх голов.

А память уже выхватывала из круговорота минувшего еще одно лицо.

Суровый, жилистый старик настаивал, толкая в наборный паркет палкою с точеным набалдашником:

— Огороды! Огороды! Первейшее дело — ввести земледелие среди диких племен. Вы что сеете?

Я отчего-то оробел:

— Ячмень, овес, картофель, — и, помолчав, добавил, точно оправдываясь: — У местных жителей есть поверье, что землю копать — это дурно, это к смерти кого-либо из родных.

— А предрассудки должно уничтожать! — укоризненно заметил мне молодой, энергичный, крепкий, с часами на слишком массивной, дурного тона цепочке. — Насаждайте веру православную, сударь мой, — и вдруг похлопал меня по колену. — Вот залог нравственности и смирения! Да-с! — и ткнул в воздух пальцем.

Суровый старик с жесткою усмешкою значительно переглянулся с другим — молодым, изящным, красивым, с трагическими черными глазами.

— Вы первый. За вами пойдут другие, — продолжал рассказывать мне энергичный. — Мы должны нести дикарям веру, и мы ее понесем. Чего бы это нам ни стоило.

— Вернее будет сказать, чего бы это им ни стоило, — поправил изящный и посмотрел своими трагическими глазами в стальные глаза энергичного.

Свои дела, свои отношения, мне не вполне понятные. Видимо, какой-то их давний спор. Но они оба посмотрели на меня, ожидая моего мнения, и я изрек тоном оракула бездарнейший трюизм:

— Веру можно только выстрадать!

И тут вошла она. Естественна, загадочна, проста, как лучшие творенья бога, как детский смех в саду и чистое мерцанье звезд в морской ночи, как шорох ветра в листьях. Я был влюблен, как мальчик.

— Ельчаниновы. Александра и Екатерина, — прошелестел мне в затылок Мишенька. — Вы ведь были им представлены?

— Я и в доме у них бывал, — самодовольно отозвался я.

Какие-то люди, чьи-то спины, плечи мельтешили передо мной, мешая видеть ее.

— Племянник Василия Сергеевича к ним очень ездит, — значительно сказал Мишенька. — И на каток тоже. Все с ними. Это из-за Катеньки. Весь город с нетерпением ожидает развязки в ближайшее время. Я полагаю, все решится не позже сретения. Младшую сестрицу прежде старшей возьмут. Совсем Шекспир — уж очень Сашенька строптива.

— Кто?! — закричал я шепотом.

— Племянник Василия Сергеевича? — Мишенька указал группу юношей. — Который справа, второй, брюнет, приятное лицо, хорошие манеры.

Там стояли несколько брюнетов с приятными лицами и хорошими манерами. Который из них племянник, было неясно, да и безразлично.

— Он добрый малый, но уж очень рассеян, — Мишенька захихикал. — Представьте, он перепутал Миниха с Меттернихом. Было так неловко. К тому же он совершеннейший метафизик по складу ума.

Я огляделся.

Бал был в разгаре. Сотни свеч коптили. Потели шеи дам. Лоснились носы и подбородки. Нарушились прически — кудри, коки, локоны увяли и развились. Под красками, «поплывшими» от жару, обнаружились прыщи и бородавки, морщины.

Очень некстати Мишенька пробормотал:

— Кое-кто из дам находит вас похожим на Наполеона.

Я захохотал:

— Если бы я хромал, ваша «кое-кто» нашла бы меня похожим на Байрона.

Мишенька расстроился. Он думал порадовать меня.

Но тут к ней подошли — звали танцевать.

— Если она ему откажет, — сказал я Мишеньке, — я на ней женюсь.

Она не отказала. Пошла кружиться, прыгать, приседать вместе со всеми, среди всех.

— Не отказала, — засмеялся Мишенька, стараясь заглянуть мне в лицо. — Не женитесь!

Он думал, это шутка.

Я все следил за нею взглядом, стараясь не потерять из виду.

Тот изящный, с трагическими черными глазами остановился против меня, стал говорить мне о всеобщих судьбах и актах творения по Фурье.

Конечно же, я соглашался с ним во всем.

...Я задержался в Иркутске до весны.

...Был у генерал-губернатора М... В голубой гостиной у камина рассказывал гостям о жизни далекого, сурового края, об опасностях, ставших для нас, пионеров, буднями: коварные хищники, лихие таежные люди, буйные капризы природы, еще какой-то романтический бред. Меня слушали, затаив дыхание. Я был остроумен: анекдоты, каламбуры — все смеялись.

Но Е. Е. на меня не смотрела!

...На заиндевелом стекле в своей комнате я нацарапал ее вензель. Определенно я становился сентиментален.

...На вечере у графини К. я пел дуэтом с княгиней Р. Княгиня — не Малибран: она совершенно не слушает партнера. Как бы то ни было, но Е. Е. на меня не смотрела!..

...Гуляли у купца Кузнецова. Устроили на дворе стрельбу по мишеням — игральным картам и бутылкам. Дамы визжали и зажимали уши. Я был бесподобен: ни одного промаха! Сам удивлен. Дамы рукоплескали, а княгиня Р. даже поцеловала меня.

Но Е. Е. на меня не смотрела!

...Ездили кататься на Ангару. Лошади понесли сани с маленькой графиней Т. Бросился, остановил. Граф Т. жал мне руку, а графиня стерла кровь с моей щеки своим батистовым платком.

Но Е. Е. на меня не смотрела!

Мы разъезжались от В. У крыльца стояла Е. Е. с семьей и друзьями — прощались. После оттепели вновь подморозило.

Я хотел легко и ловко сбежать с крыльца, но поскользнулся и, съехав по ступеням, плюхнулся на землю нелепо и пребольно.

Мишенька машинально хихикнул и спрятал нос в воротник. Остальные не могли, как ни старались, удержаться от смеха.

Было до слез досадно, что это случилось при ней.

Я посмотрел украдкой да так и остался сидеть: Е. Е. и не думала смеяться, она смотрела на меня строго, светло и нежно.

— Я надеюсь, вам не слишком больно, — сказала она, приблизившись и помогая мне встать.

— Вовсе нет, — сказал я. — Напротив.

И было утро, когда я проснулся от шума дождя и шороха отодвигаемых штор, сразу, еще во сне вспомнил все и улыбнулся.

Подушка рядом была тепла и смята.

Катенька стояла у окна, придерживая руками края легких занавесок. Босые маленькие ножки, зябко жмущиеся на бледном паркете. Пряди мягких волос — вниз — по плечам, спине.

А за окном была невнятная, неустановившаяся весна. Потоки дождя и снежных лохмотьев с тусклых небес. Баба, шлепавшая по апрельской грязи, покрыв голову мешком. Унылая, мокрая лошадь у забора.

Катенька обернулась ко мне от окна, восторженно раскинув руки:

— Мороз и солнце! День чудесный!

У нее было абсолютно счастливое, сияющее лицо.

Бог мой. Моя жена.

Я торопливо шел тропой по берегу пролива. Сильнющий норд-ост в лицо. Рев прибоя внизу, на камнях.

Матрос поспешал за мною и, волнуясь, бубнил что-то, но я не слышал его из-за воя ветра и только видел его распахивающийся рот.

Мы обогнули ельничек. Открылось: человек десять — мои молодцы матросы и гиляки — стоят вокруг чего-то лежащего на земле, орут на своих языках, не понимая друг друга, не слыша самих себя, отчаянно машут руками.

— Смир-рна-а! — рявкнул унтер, завидев меня.

На земле лежали три мертвых тела.

Я перекрестился.

Позь стоял в стороне. Он сказал:

— Инглиш. Пришли на лодке из большой воды.

Они были не утопленники — убитые. Полураздеты. Двоих положили рядом: один со шкиперской бородкой, морщинистое лицо в песке; он был убит ударом по голове сзади; возле него лежала здоровенная гиляцкая колотушка, какой глушат рыбу, с присохшими к ней на крови песком и человеческими волосами; другой убитый был совсем мальчик, юнга, вероятно, с детским ртом и нежными ушами, с рваной раной от стрелы на горле.

— Должно быть, они с того английского судна, что третьего дня потерпело кораблекрушение, — заметил Евгений Григорьевич, наш врач.

Ему было лет тридцать. Веселый, легкий человек.

Матросы забормотали, зароптали.

— Безоружных убили.

— В спину.

— На елочке бы их вздернуть.

Гиляки стояли спокойно. Они не понимали. Один держал в руках синюю английскую куртку, снятую с китобоя.

У третьего из убитых стрела торчала меж лопаток. Евгений Григорьевич вырвал ее, велел повернуть труп.

Желтое лицо, остекляневшие глаза. Язык прикушен, точно мертвец дразнился. Это было даже смешно, и я — который в жизни раз — удивился, отчего это страшное так часто бывает смешно.

Я повернулся к гилякам.

— Зачем убили? — спросил не своим, чужим, каким-то тонким голосом.

Гиляк — тот, что с курткой, — заговорил, тряся ею, на нее указывая.
Позь перевел:

— Он говорит, две зимы назад этот китобой нанял его дочек топить китовый жир. Больше дочек он не видел.

— Он что, запомнил лицо китобоя?

— Нет. Он узнал его куртку.

— Ку-куртку? — закричал я, не находя более сил справляться с бессильным гневом, выхватил куртку из рук гиляка. — Куртку?! Да по-половина английских офицеров носит такие ку-куртки!... — я хотел добавить еще кое-что, но сдержался, чем разочаровал своих матросов.

— Да что говорить, ваше высокоблагородие!

— На елочку их! Пусть покачаются!

— Нехристи!

Лица матросов были злобны и радостны. Они подступили.

— Назад! — крикнул я. — Мы должны быть снисходительны. Они не понимают, что творят. Не знают наших законов.

— Что поделаешь. Дикие люди! — очень некстати сказал Позь, извиняясь за своих соплеменников и жалея меня.

— Переводи! — приказал я и обратился к гилякам: — Превыше всего на земле человеческая жизнь. И никто не имеет права покушаться на нее безнаказанно. Никто! Убивать человека, грабить его — это грех! Если вас кто-нибудь обидит, приходите ко мне. Я по закону накажу обидчика. Я для того и пришел сюда, чтобы защитить вас, чтобы дать вам праведный закон! — так я орал диким голосом, давясь ветром.

— Капитан, — сказал потом Позь, — им нравятся твои слова, ты добрый человек, но они хотят знать: «грех» — это что?

Доктор засмеялся.

...Был вечер. Свечи горели.

Катенька пела в соседней комнате. Голос ее слышался слабо, смутно.

— Мы ведь не завоеватели в здешнем крае, — говорил я, набивая трубку. — Мы хозяева его и обязаны всячески смягчать нравы здешних жителей. Что будет, если они окажутся не готовы к встрече с нашей цивилизацией. Не готовы, я хочу сказать, в нравственном, человеческом отношении.

— Ах, Генадий Иванович, — вздохнул доктор, — сами-то мы готовы ли — в нравственном, человеческом отношении? Впрочем, спорить не стану, давеча вы все верно говорили. Я не о том смеялся. Я вспомнил, что ведь и вы купили себе в Лондоне такую синюю куртку. А что если бы этот приятель встретил вас в ней на пустынном берегу? Метаморфозы судьбы, мой друг! Пришлось бы мне тогда закрыть не бледные английские, а ваши веселые глаза.

— Вздор, — сказал я.

Я вспомнил прикушенный язык мертвеца и скорчил рожу, прикусив свой — так же.

Мы оба захохотали.

А Катенька все пела. Голос ее, тонкий, легкий, взлетал и прерывался, и вновь взлетал.

Тут Геннадий Иванович вырвался из плена памяти и вздохнул.

Рояль, вазы в нишах, диван и он сам на диване — все было на местах, как обещание определенности и порядка.

Рядом сидела жена Катя в чем-то широком и темном, тревожные глаза на немолодом, отечном лице. Он удивился невольно: только что ведь была в голубом и тоненькая, легкая, юная, и вдруг на тебе!

Он сел на диване.

— Все это — незначительные подробности, — нетвердо сказал Геннадий Иванович, — всероссийского значения иметь не могущие.

— Тебе бы прилечь, — сказала жена Катя.

— Я должен был отразить величие...

— Ты отразишь, Геночка, отразишь.

— Увековечить подвиги...

— Ты увековечишь, Геночка. Ты только не мучь себя. Зачем ты все об этом, — она норовила заглянуть ему в лицо, пристраивалась возле мужа то так, то эдак, то с одной, то с другой стороны.

— Я полный адмирал, — неуверенно сказал Геннадий Иванович, вдруг взяв жену за руку. — У меня три Анны, два Владимира и два Станислава.

— Вот видишь! — обрадованно подхватила жена.

Все было не то.

— Не понимаешь, — сказал он и отпустил, оттолкнул от себя руки жены. — Ты не понимаешь... И никто не понимает!

Жена, кажется, обиделась. Села в стороне, в кресло, надулась, как мышь на крупу.

Геннадий Иванович отошел к окну, откуда входил в комнату солнечный свет, густой и теплый. Березы были розовые. Золотистые листья. И тихо. Так тихо...

...Последние дни того счастливого лета были солнечны, ветрены. Небо чистое, белесое.

Люди на посту обжились: дома росли, огороды ширились. Стало много детей и старух. Можно было видеть, как две бабы, русская и гилячка, сидят на завалинке, курят по очереди одну трубку.

У баржи, вытащенной на берег и используемой как склад и лавка, толклись гиляки. Там шла торговля.

...На моем столе лежала карта. Она тоже переменилась. Стало меньше пустот. Прежде гладкая линия побережья материка была изломана вновь открытыми заливами, появились посты Александровский и Константиновский. Всего же постов на материке было пять, а на острове Сахалине — ни одного. Это был непорядок.

Я составлял отчеты, заявки на материалы, снаряжение, продовольствие, когда открылась дверь и три девочки — от полутора до трех лет — проскользнули в комнату.

Я не поднял головы от бумаг.

Они устроились на полу, на медвежьей шкуре — моя дочь Катенька, дочь прапорщика Орлова и гиляцкая девочка Райник.

В приоткрытую дверь стал слышен женский голос:

— «Ты виновен! Пускай твой гром упадет на меня: я не думаю, что-

бы последний вопль погибающего червя мог тебя порадовать... *(Молчание. В это время взошел Белинский. Наташа сказала ему что-то на ухо и ушла)...»*

Реплики в пьесе женщина читала с придыханием, старательно и дурно актерствуя, ремарки же — равнодушным, каким-то казенным тоном.

— ...«*(Он издали смотрит; Владимир ломает руки.)* Эти нежные губы, этот очаровательный голос, этот милый, божественный взор, этот тонкий стан — все это, все это для меня стало яд! *(Обтирает глаза и лоб платком.)* Вот кровавые слезы!..»

А девочки тесно сидели на шкуре медведя в том месте, куда падал луч солнца. Три пары глаз, серьезных, лукавых, застенчивых, смотрели на меня.

У Катеньки были мои, синие.

Бог мой! Радость моя!

Девочки были чумазые: в пятнах ягодного сока на платьях, руках, лицах, даже уши — малиновые от сока.

— Где вы так разукрасились, пуговицы?!

Влетела Таня, быстроглазая, суматошная девка.

— Извините, барин! — и зашикала на девчонок, уводя. — На двор ступайте.

Точно солнце ушло из комнаты.

— Постой! — я встал, вышел следом.

В соседней комнате четыре женщины, перебирали бруснику, чистили грибы, среди них — гилячка, мать Райник.

Брусника светилась изнутри от солнечного света и казалась прозрачной, а желтые доски стола — теплыми. Солнце было в волосах женщин, на их руках и лицах.

— «*(Белинский подходит.)* Белинский. Владимир! *(В сторону.)* Мне должно его умаслить, а то он черт знает что наделать рад!..»

— Такая чувствительность едва ли кого теперь взволнует, — сказала моя жена не без сожаления. — Вот разве попробовать взять из Гоголя. — Она увидела меня. — Ты закончил? А мы пьесу для спектакля ищем. Но эти непрестанные экспедиции! Вот Коленька Бошняк должен был Арбенина репетировать, а ты его на зимовку отправляешь.

— Впредь, — поклялся я, — буду отправлять в экспедиции только свободных от ваших репетиций.

Катенька засмеялась.

В сенях зашумели голоса, шаги людей. Речь была английская, гортанная. Вошел Дэвид Стюарт, нескладный, длинный и печальный.

— Я к вам проститься, — он деревянно согнулся к Катенькиной руке. — Нельзя знать, захочет ли судьба еще наших встреч.

При Катеньке Стюарт отчего-то робел.

Между тем его матросы вносили в дом яркие корзины с ананасами, апельсинами, бананами.

— О, мистер Дэвид! — всплеснула руками Катенька.

Женщины и девочки с аханьем и писком собрались у корзин.

— Я тоже ухожу. На неделе, — сказал я Стюарту. — На Сахалин. Вернусь только к зиме.

— Но вас здесь будут ждать, — меланхолически отозвался он.

Я перевел это Катеньке, и она улыбнулась Стюарту, взяла меня под руку.

— Я могу вам продать еще консервов, — предложил Стюарт. — Я слышал, не пришла осенняя рыба. У вас будет голодная зима.

Это я не стал переводить Катеньке.

— Мы обойдемся охотой. Зиму переживем, а весною совершится сплав. Сюда начнут переселяться люди с Запада.

— Кто же вы станете тогда? Хозяин порта? Губернатор?

Я покачал головой.

— Кабинет не для меня. Я пойду на юг. Там есть незамерзающие, неизвестные заливы.

— Второй залив Счастья? — усмехнулся Стюарт. — А миссис Кэтрин?

Я перевел.

Вместо ответа Катенька улыбнулась и прижалась щекой к моему плечу.

— Еще подарок! — сказал Стюарт. — Для вас, миссис Кэтрин. Он перед домом, во дворе.

...На траве у крыльца стоял внушительных размеров ящик.

Стюарт крикнул своим матросам, и они принялись отдирать доски. Из вороха опилок, грубой оберточной бумаги и мешковины явилось лакированное, на точеных ножках, с пилястрами и орнаментами, с завитками бронзовых подсвечников настоящее фортепьяно.

— О, мистер Дэвид!

Катенька подняла крышку, коснулась стосковавшимися пальцами клавиш и засмеялась удивленно. Взяла аккорд, другой и заиграла с наслаждением и усилием, поскольку было неловко играть стоя.

А за забором толпились любопытные, чутко слушали, приоткрыв от внимания рты.

Как солнечно и ветрено было в тот день! Как радостно было тогда жить!

Осень сменила зима. Низкое мглистое небо опустилось так, что не стали видны вершины сопок, и слилось с землей. Была нескончаемая снежная страна.

Мы мчались на нартах — Позь и я. Езда на нартах по лесу — сомнительное предприятие: приходится все время опасаться столкновений.

Бог миловал — мы благополучно добрались до селения гиляков.

На лай собак жители с любопытством выбирались из своих землянок. Нам были рады..

...Землянка устроена просто: вдоль стен нары, посредине — очаг с дымоходом. Пол земляной. Душно, сыро, грязно. Нездорово.

На нарах сидели трое тощих детей.

У входа был привязан к столбу годовалый медвежонок.

Хозяйка дала есть — медвежонку в миске, людям в чашках, — села на нары и уставилась на меня. Ранние морщины скорби, покорность слепой судьбе.

На шее хозяина болтался замусоленный крест.

Павел был мал и невзрачен, как подросток. Сидел поодаль, курил трубку.

— Мои крестники, стало быть, — усмехнулся я. — Так что скажешь, Василий?

— Я скажу: пока снег на хребте не ляжет, на залив Хаджи нет дороги.

А снег ляжет только в конце февраля, подумал я.

— В Императорской гавани... в заливе Хаджи то есть, остались зимовать мои товарищи, — объяснил я. — Они умирают там от голода.

— Плохая зима, — согласился Василий. — Видишь, чем тебя угощаю. Там умирают, здесь умирают. Умирает слабый, остается сильный.

— Надо помогать слабым, — возразил Позь.

— Надо помогать, — повторил я.

— У меня сын больной. У тебя дочь больная. Помоги им, — сказал мне Василий.

Женщина подошла, встала передо мной, начала лопотать на своем языке, быстро, без выражения.

— Что говорит? — спросил я Позя.

— Говорит, ты пришел и обещал хорошую жизнь и порядок. Раньше делал, как обещал. Была хорошая жизнь. А сейчас? Почему ты забыл людей? Почему везде стал голод?

Я растерялся, пробормотал, не сразу найдясь:

— Я не надо всем властен.

Позь перевел, но женщина не уходила, смотрела на меня преданно и требовательно, как на божество.

— Я ничем не могу тебе помочь, — сказал я и отвернулся.

Маленький, невзрачный Павел сполз с нар, приблизился и сказал:

— Можно купить оленей у тунгусов на озерах и пойти на Хаджи через Хунгари.

— Пойдешь? — спросил я.

— Один не пойду. Человека дашь?

— Дам! Дам человека!

...Мы уезжали втроем — с Павлом.

Я оглянулся назад: скорбная женщина не ушла в землянку, стояла по колено в снегу и все смотрела нам вслед.

Но зима прошла, как проходит все. Я помню, как с грохотом и воем ломался и вставал дыбом на Амуре лед, как земля отогрелась, ожила и началось неостановимое, весеннее буйство воды, травы и листьев.

...Передо мной стоял наш плотник — борода лопатою, короткие, рябые руки, выражение лица деловое, но с необходимою в таких случаях долею скорби.

Я смотрел на него, умом понимая, что мне бы теперь не разговоры вести, а плакать и молиться нужно для облегчения душевной боли, но какой-то столбняк охватил меня. Я точно сжался внутри и окаменел, застыл.

— Материей обтянем, обобьем, и все будет готово, ваше высокобла-

городие, — говорил мне плотник. — Даба ткань подходящая, но синего цвета. Нехорошо это.

— Если нехорошо, так и не нужно дабой обивать, — отвечал я.

— Имеется драдедам, — продолжал плотник, — но он для такого дела толстоват. Вот если плисом? У нас имеется. Розовый.

— Обейте плисом.

— По ребрам крышки можно пустить рюши. Или лучше фестоны?

— Не нужно, — сказал я. — Не нужно ничего пускать.

Он помолчал огорченно.

— Не нужно, — повторил я. — Ни рюшей, ни фестонов этих.

— С ими вроде красивше, — заметил плотник.

Я молча смотрел на него.

— Слушаюсь, ваше высокоблагородие, — бормотал он.

Я отправился в часовню.

Катя была там, но она не повернула головы, не поднялась с колен. Она ничего не видела, не слышала вокруг.

Состарившееся, безобразное лицо. Дряблая, желто-серая кожа. Нос и рот, распухшие от слез. Чернота вокруг ввалившихся глаз.

— На тебя, господи, уповаю, да не постыжусь вовек. В дни скорби моей преклони ко мне ухо твое. Помилуй меня, господи, ибо тесно мне... Истощилась в печали жизнь моя и лета мои в стенаниях. Сердце мое поражено и иссохло, как трава, от гнева и негодования твоего, ибо ты вознес меня и низверг... Правда откровений твоих вечна: вразуми меня и буду жить. Взываю всем сердцем: услышь меня, господи, спаси меня, — и буду хранить откровения твои. Услышь голос мой по милости твоей, господи. По суду твоему оживи меня...

Так Катя бормотала в ослеплении горя, сама не понимая, о чем ей теперь просить его.

Я вышел и отправился домой.

Евгений Григорьевич ждал меня, сидел, положив на табуретку длинные, как у аиста, ноги. При моем появлении он встал, взглянул коротко и внимательно, оценивающе, как врач на больного, определяя состояние на данный момент.

— Геннадий Иванович, а я к вам посоветоваться. Или даже так — за помощью. Николай Константинович вчера вернулся с зимовки.

— Знаю. Мы виделись, говорили.

— Он очень нездоров. Его нужно лечить.

— Ну так лечите! Что ж со мной советоваться. Я не врач.

— Нездоровье его такого рода, — терпеливо начал Евгений Григорьевич, — что всякая неосторожность может привести к нежелательным последствиям... — он вдруг замолчал, сделал таинственное лицо и указал мне глазами на дверь.

— Что? Привидение? — спросил я.

— Николай Константинович, входите же! — громко сказал Евгений Григорьевич.

В комнату вошел, неловко и кривовато усмехаясь, Коленька Бошняк. Он был страшен: худой, почерневший, с глазами то огненными и злобно-радостными, то влажными и испуганными, как у щенка.

— А я иду мимо, дай, думаю, зайду, — сказал он фальшиво, перебегая торопливым, тревожным взглядом по нашим лицам. Потом сел и помахал нам рукой.

— А вы говорите, говорите, о чем вы тут... Обо мне, верно? — он засмеялся. — Я устал, господин эскулап. Я только устал! А вы мне уже приговор вынесли. Скажите же ему, Геннадий Иванович, пусть оставит меня в покое. Приставил ко мне своего матроса, и тот ходит за мной всюду.

Евгений Григорьевич поглядывал на меня: убедитесь, мол, сами, что я прав.

— Теперь-то у нас все будет хорошо, — заговорил Коленька. — Как же — сплав! Целая губерния идет к нам по Амуру. Во главе с самим генерал-губернатором. Вы довольны, господа?.. Мы все так ждали этого сплава. Вот и дождались. Придут сюда, станут шуметь, артикул выкидывать, каблуками щелкать да переписывать всяческие уведомления, распоряжения, предписания, уложения — с серой бумаги на гербовую. Как же-с! Культурные люди, цивилизованные... А ведь он думает, у меня с головой не в порядке! — Коленька указал на Евгения Григорьевича. — Он думает, что я заболел с голоду. Глупости! Человек ко всему может привыкнуть. Человек либо умрет, либо привыкнет. Мы ворон ели и привыкли. Жестковаты, правда. Не рябчики, — он опять засмеялся. — Ну да что поделаешь?

Вошла Катя. Молча и не посмотрев на нас, прошла в другую комнату.

Коленька ее не заметил, продолжал весело:

— У нас, знаете, двадцать девять человек умерли. Девятерым я своими руками глаза закрывал. И ведь что странно: я прежде думал, увижу покойника, испугаюсь. Но мне совсем не страшно — мне обидно было. Возишься с ним, с живым еще, ухаживаешь, поишь его, убираешь, а он потом все равно умирает. Такая обида, такая обида, что, кажется, ударил бы его. А после я привык. Я же и говорю: человек ко всему привыкает... — он вдруг посмотрел на меня собачьими глазами. — Но только за что, Геннадий Иванович? За что меня так?

Я хотел попросить Евгения Григорьевича увести Коленьку.

Все было достаточно ясно. Я более был не в силах смотреть в его глаза, слушать его речи, но когда я открыл рот, чтобы сказать, понял, что говорить не могу, и испугался.

А Коленька говорил удивленно:

— Я и не знал, что умирать от голоду — это очень больно. Многие из них так кричали перед смертью. Так кричали. Как он на меня смотрит! — Коленька испуганно указал на Евгения Григорьевича. — Он точно недоволен, что я не умер. Я не виноват, что жив, а они умерли. Я не виноват! Я не виноват!

Его начало трясти. Он толкал себя в грудь стиснутым кулаком, морщинистым и черным, как обезьянья лапка.

Катя стояла в дверях и слушала, смотрела на меня. Она за меня боялась.

— Да замолчите же, наконец! — закричала она на Коленьку тонко и жалобно. — Пощадите! В этом доме не нужно напоминать о смерти.

У Геннадия Ивановича дочь умерла. Наша дочь. Уходите!.. Уходите же, — все повторяла она и зачем-то держала меня за руки.

И тут весь мир остановился — ее блестящие глаза и сухие губы, торопливо шепчущие наивные слова утешения. Она обнимала меня, гладила по голове, плечам.

Я подошел, отворил дверь в соседнюю комнату.

Там на столе протянулась наша девочка, аккуратная, чистенькая, равнодушная.

На лавке под окном лежал маленький гроб, обтянутый розовым плисом, а по ребрам его крышки все-таки тянулись рюши. Чтобы «красивше» было.

И только тогда, увидев эти веселые, глупые рюши, я заплакал, завыл, зажимая себе ладонью рот...

Горестно улыбаясь, Геннадий Иванович сидел один в темноте библиотечной комнаты.

Тусклое золото книжных переплетов блестело в лунном свете. Синее стекло вазы на широком, низком подоконнике. Серебро листьев за окном.

Какая-то большая птица тяжело шуршала в ветках спящего сада.

— Будет уже! Довольно! — очень близко сказал миролюбиво женский голос.

Под окном, закинув голову и глядя вверх, стояла дочь Саша. Очень белые в темноте оборки платья. В руках какая-то снедь: помидор, апельсин, еще что-то, завернутое в салфетку.

— Оль! Ну, будет уже дуться. Я была глупа и жестока. Прости.

— Мне не о чем говорить с тобой. Уходи, — холодно ответил сверху голос Ольги.

— Оля, а я тебе поесть принесла, — соблазняя, сказала Саша.

Наверху промолчали.

— Телятина!

— Оставьте меня! — с мужеством отчаяния воскликнула Ольга. — Вы здесь никто меня не понимаете. Я так одинока, так одинока среди вас. Оставьте меня все.

Было слышно по голосу, что она ушла от окна в глубь комнаты.

Саша забормотала с досадой:

— Ну и пожалуйста. Ну и не надо. Ну и сиди голодная. Стану я еще тут перед тобой... — и уже не в силах сдерживать себя, Саша швырнула что-то в окно Ольги. Помидор, должно быть.

Геннадий Иванович было засмеялся, наблюдая эту сцену, но был замечен Сашей и смутился.

Несколько времени они смотрели друг на друга.

— Это у тебя что? Телятина? — спросил отец.

— Хочешь? — спросила дочь.

— С хлебом? — спросил отец.

Саша пожала плечами и полезла через окно в комнату.

...На ковре, у книжных шкафов, сложив по-восточному ноги, сидел Геннадий Иванович и поглощал телятину с хлебом. Саша устроилась рядом. Чистила для папы апельсин.

— Не знаю, быть может, я ошибался, но я старался делать то, что считал полезным, добрым делом. В меру своих возможностей, конечно.

На стене висел фотографический портрет: Геннадий Иванович с сыном — мальчиком лет девяти в штанишках до колен, с большим бантом на груди.

— Был бы здесь Николенька, он бы меня понял... Писем вечером не приносили?

Саша отрицательно покачала головой.

— Сила обстоятельств, Сашенька, слишком властвует над нами. Если получалось не совсем то, что я хотел, это беда моя, но не вина. Нет, не вина.

— Конечно, папа.

— Вот, Николенька, он бы меня понял...

— Ничего бы он не понял, — разумно и ревниво возразила дочь. — Колька слишком еще мал и глуп. Вырастет, тогда поймет... Разве мы мало любим тебя, папа?.. На вот, съешь лучше апельсин.

Дремотный туман, золотистый и синий, стелился по полу над ковром, обволакивал ножки стола и кресел.

Геннадий Иванович положил в рот дольку апельсина и сказал, тоскуя:

— Как это, однако, глупо, как это бездарно, что в молодости наша жизнь представляется нам результатом наших усилий и отчасти — нагромождением случайностей. Только в старости видишь, как много было закономерного, продуманного помимо твоей воли, разума, твоих желаний. Почти ничего случайного!... И кто ты тогда?.. Кто я здесь?

Он бормотал это, а золотистый синий туман плыл вокруг и все густел, густел. Голос Саши прилетел из тумана:

— Пап! Папа, ты совсем уже спишь... Иди ложись. Папа же!

...Ветер носился по берегу, бросался на людей, рвал на них одежду. А людей было много: к матросам теперь прибавились темно-зеленые солдаты и синие казаки.

Унтера подгоняли. Шла негромкая, быстрая, муравьиная работа.

Таскали тяжелые ящики с ружьями. Катили пороховые бочки. Строили укрепления, казармы, арсенал, пакгаузы, конюшни на полсотни лошадей.

Сверкали на солнце и визжали пилы. Вскрикивали топоры.

На яркой, зеленой траве лежали разобранные тела орудий, черные, жирные, блестящие.

Я наблюдал это зрелище в окно, едва справляясь с удушающим раздражением.

— Высказались? — неприязненно осведомился мне в спину Муравьев. — А теперь, ступайте с богом. Вы стали забываться, Геннадий Иванович. Вас отзывают в Петербург? Оно и к лучшему!

Муравьев полулежал в кресле и был укутан пледом: напомнила о себе больная печень. Тот же взгляд — из-под полуприкрытых век и как бы сверху вниз, но медлителен, страдающ, темен.

— Я бы предпочел остаться здесь, — сказал я.

Возле кресла на столике китайской лаковой работы — серебряный стакан с заваренною травкой и шахматы. Муравьев отпил из стакана, с омерзением кривясь, сказал:

— Мы должны делать то, что нам предписывает наш долг. Геннадий Иванович, вы здесь в какие-то ничтожные пять лет сделали головокружительную карьеру. Не грех теперь подумать о своем здоровье. Если не о своем, то о здоровье жены, наконец.

— Карьера, жена, здоровье — при чем здесь это? Я вам о деле говорю. О нашем с вами деле!

Он посмотрел на меня как-то издалека, туманным взором.

— Поймите, Николай Николаевич, этот край может принести великую пользу для России и преимущества для нашего флота. А вы точно не видите этого и позволяете своим людям одну за другой совершать жестокие, непоправимые ошибки. Необходимо вернуть посты на прежние места. Прежде всего — на Сахалин. Необходимо снарядить и отправить экспедиции на юг! Вы нимало не заботитесь о создании портов и флота в Приамурье. Наконец, вы совершенно не требуете от своих людей уважения к местным жителям. Зачем же было все? Чего ради? Каторги? Кнута и батогов? — я замолчал и ждал.

— Я понял, чего вам недостает, — сказал Муравьев, прищурив на меня глаз. — Самоиронии! Да, да, спасительной самоиронии. Вы слишком серьезно относитесь к своей роли в Амурском деле. Изгибы своей судьбы воспринимаете как значительное событие мировой истории. Но, душа моя, судьба каждого из нас — незначительная подробность и только!.. Я понимаю вас: человеку свойственно стремиться к некоей высокой цели, верить в ее достижимость. Верить, что настанет миг, грянет час или что там еще? — и будут вознаграждены все бессонные ночи, годы ожиданий, одиночества и унижений. Не получив награды, мы уверяемся в несправедливости мира. А между тем этот мир не может быть справедлив или не справедлив. Он просто равнодушен к нашим радостям и горю. И мы должны с этим смириться.

Я слушал невнимательно, заскучав от его монолога.

— Знаете, что привело меня к этой мысли? — спросил он.

— Знаю. У вас приступ печени, и вы ощущаете себя Иовом многострадальным. Это у вас пройдет вместе с приступом.

Муравьев хотел оскорбиться, сжал тонкие губы, но вдруг рассмеялся, морщась, впрочем, от боли.

— Вы, пожалуй, правы, — и начал смотреть на меня, молча и с тем терпением, которое болезненнее всяких слов дало почувствовать мою неуместность теперь и здесь. Я был ему не нужен и ощутил самого себя занудным и однообразным.

Я засмеялся принужденно и лукаво:

— А что если я на свой страх и риск с верными людьми уведу корвет и отправлюсь к южным берегам Приморья? Вне высочайших повелений. Как полагаете, разжалуют меня на этот раз?

Муравьев посмотрел долгим печальным взором и сказал:

— Душа моя, вы уж, пожалуйста, кроме меня, больше никому об этой вашей... идее не говорите. Не то над вами смеяться станут. И так уж...

— Что?! — спросил я, наклоняясь к нему.

Несколько времени Муравьев задумчиво рассматривал подлокотник кресла, а когда поднял глаза, в них не было и тени физического страдания — взгляд был холоден и остер.

— Геннадий Иванович, — сказал он тихо и очень внятно, — вы уж позвольте мне самому решать, как до́лжно и как не до́лжно мне поступать. — Муравьев помолчал и добавил будничным, домашним голосом: — Вы же сами понимаете, если вы попробуете стать на моем пути, сопротивляться моей власти, моей воле, я ведь вас не пощажу, душа моя, — и, виновато улыбнувшись, он развел руками: ничего, мол, не поделаешь, придется потерпеть. — Так что поезжайте себе с богом в Петербург. Зесь ваша роль окончена.

На берегу, пугая взгляды новичков здешнего края, огромной, скользкой глыбой лежал кит, уже ободранный китобоями. Язык — футов десять в длину, толщина у корня в два обхвата. Чудище морское. Гиляки сидели возле, лакомились обрезками китового жира. Несколько собак, осоловевших от обжорства, бродили и лежали тут же.

— Твой Петербург какой будет? — спросил Позь.

— Большой, пустой, холодный, серый, — сказал я.

Мы сидели на траве. Настроение у меня было паршивое. Позь ничего не понимал и был радостен. Он сказал:

— Я приеду к тебе. Ты приедешь ко мне. Мы будем гостями.

Я кивнул.

— Теперь твой царь — мой царь. Твой царь хороший — он тебя ко мне прислал. Ты справедливый человек. Новый начальник хороший?

Я кивнул и сказал:

— Такой же дурак, как я.

Позь засмеялся.

— Значит, хороший. Он будет хотеть все знать про нас, про нашу землю. Ты хотел знать — я говорил. Теперь буду говорить ему.

Я посмотрел в его радостные глаза, и мне стало стыдно.

— Ты не хочешь ехать, — сказал он. — Зачем едешь? Не надо ехать.

— Я должен ехать. Не хочу, но должен. Так требует мой долг. Так требуют интересы отечества.

— Интересы, — медленно повторил Позь, словно пробуя слово на вкус. — Тебе было плохо здесь?

Я покачал головой.

— Не горюй, — сказал он. — Твоя жена молодая. Много детей тебе родить будет.

— Я был счастлив, — сказал я Позю и положил руку ему на плечо. — Я был очень счастлив здесь. Спасибо тебе.

Он помолчал. Потом улыбнулся и тоже положил руку мне на плечо.

— Вери гуд, капитан, — ответил он...

Едва начало светать, Ольга прокралась на цыпочках по коридору спящего еще дома, остановилась у двери Геннадииванычевой комнаты и, постучав в нее острыми ноготками, чуть-чуть приоткрыла.

— Папусик, миленький, славный мой, — затараторила она негромко. — Прости меня. Я была дурой. Ты только не болей. Я не хочу, чтобы ты из-за меня... так... И бог с нею, с этой правдой в глаза. История всех рассудит и поставит все на свои места. Наверное... Папулька, старенький мой, славный, прости меня.

Ответом была тишина.

Ольга заглянула в дверь и разочарованно надула губы: комната была пуста.

...Комната была полна моих воспоминаний, но дочура моя их не заметила.

А между тем доктор наш Евгений Григорьевич, устроившись с гитарою на диване, покрытом медвежьей шкурою, затянул длинную песнь об одинокой дороге, ударах карающей судьбы, о чудных видениях и бурях мятежной жизни.

А на столе, крытом вышитой шелком китайской скатертью, лежала вяленая оленина и рыба во всех видах приготовлений, моченые ягоды и самодельный хлеб, шампанское.

Бог мой!.. Как мы были молоды и наивны, чисты, веселы, здоровы! Как счастливы мы были тогда!

Я не мог припомнить в точности всех лиц, а может быть, мне явились и те, кого на самом деле в торжество с нами не было.

Мне явился Коленька. Встав в позу Наполеона, ощущая себя интересным, непонятным и одиноким, он читал:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.
Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум не много совершит,
В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.
Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? Кто
Толпе мои расскажет думы?
Я — или Бог — или никто!

Все мы, помню, смотрели на Коленьку с умилением: уж слишком он был розов, чтобы душа его была «океан угрюмый».

Мне явилась Катя, несшая на подносе суповую чашу с горящим пуншем. И мы радостно закричали, глядя, как танцует синий огонь.

Я помню: кто-то с пушистыми, русыми баками и светлым взором кричал в пылу спора, отстаивая свое мнение о положении вещей:

— Развитие индустрии — вот золотая будущность! Сила сжатого пара преобразит землю и возвысит человечество!

Я помню: потешные огни. Шутихи и хлопушки вспыхивали, сверкали и рассыпались в воздухе, высвечивая бревенчатые строения, черно-синие волны сопок и наши счастливые лица. Живой, теплый островок огней и смеха на темном холоде земли.

Как счастливы мы были тогда!

И еще мне явилась Катя. Она сидела в кресле у окна с нашей девоч-

кой на руках. С первой, старшей нашей дочерью. Катя дремала от усталости. Когда я вошел, она подняла лицо и улыбнулась мне сонно. Она ждала меня...

Было уже утро. Птицы в лесу подавали голоса. Туман над озером шевелился, двигался все быстрее, подогреваемый солнцем. Предстоял жаркий день.

Геннадий Иванович и Саша, вооружившись шестами, выводили плот из бухточки озера, заросшей кувшинками и камышом.

— Мама нас хватится и будет сердиться потом, — сказала Саша. Она была в старой, залатанной юбке, тельняшке и сопела от физического напряжения.

— Пусть ее, — сказал Геннадий Иванович. — Главное, до острова добраться. Там нас никто не найдет. Удочки где?

Удочки лежали на плоту.

— А Ольга скажет, что у тебя старческое помутнение рассудка, — заметила Саша и захохотала.

— Что в этом смешного, — отозвался Геннадий Иванович. — Быть может, я в самом деле впадаю в детство.

— А-а. Что ж, впадай, если хочется. Желаю успеха.

Они выбрались на плоту на большую воду и заработали шестами.

Начинался день. Они уплывали все дальше и дальше от берега, а приятный насмешливый баритон пел им вслед о безумстве прошлых дней и дивном дыхании весны.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием

КУЛИША Якова Савельевича, кинооператора, кинорежиссера,
заслуженного работника культуры РСФСР

С 75-летием

КОЛТУНОВА Григория Яковлевича, кинодраматурга,
заслуженного деятеля искусств Таджикской ССР

МАРЬЯМОВА Григория Борисовича, киноведа, кинокритика,
заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР

УТОЧКИНА Павла Петровича, кинооператора,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Ломоносовской премии

С 70-летием

ЗЕНЯКИНА Аркадия Михайловича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

С 60-летием

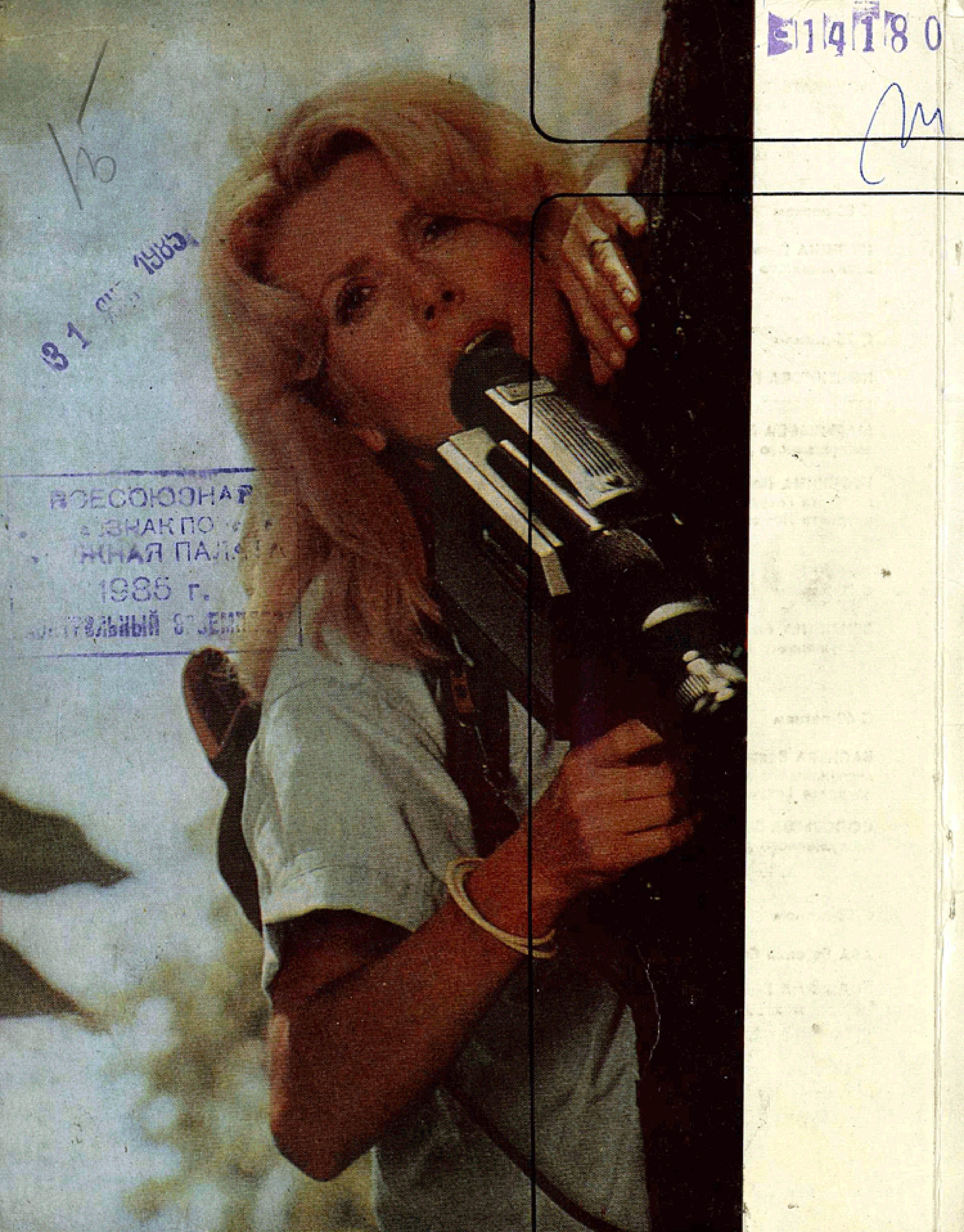
БАСНЕРА Вениамина Ефимовича, композитора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

СОЛОВЬЕВА Василия Ивановича, кинодраматурга,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

С 50-летием

АБА Евгения Соломоновича, кинокритика

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов.


14180
ВСЕСОЮЗНАЯ
1986 г.

Народный артист СССР, лауреат Ленинской премии кинооператор ВАДИМ ЮСОВ



Фото В. Чиглякова

Вадим Юсов удивительно чутко открывает особенности стиля, сокрытые в природе драматургического материала. Движение — основа юсовской композиции. Ему важно передать ощущение неразрывности человека и среды, он умеет улавливать настроение, атмосферу жизни и передавать их на экране в разных элементах кинематографического строя.

«Красные колокола». Фильм первый — «Восставшая Мексика»







«Красные колокола».
Фильм второй — «Я видел рождение нового мира».

Кадры из фильма.
Джон Рид — Франко Неро,
Луиза Брайант — Сидней Ромм (фото вверху, в центре)

«Я видел рождение нового мира».
Морской десант

Петроград. 1917



«Красные колокола».
Фильм второй — «Я видел рождение нового мира».

